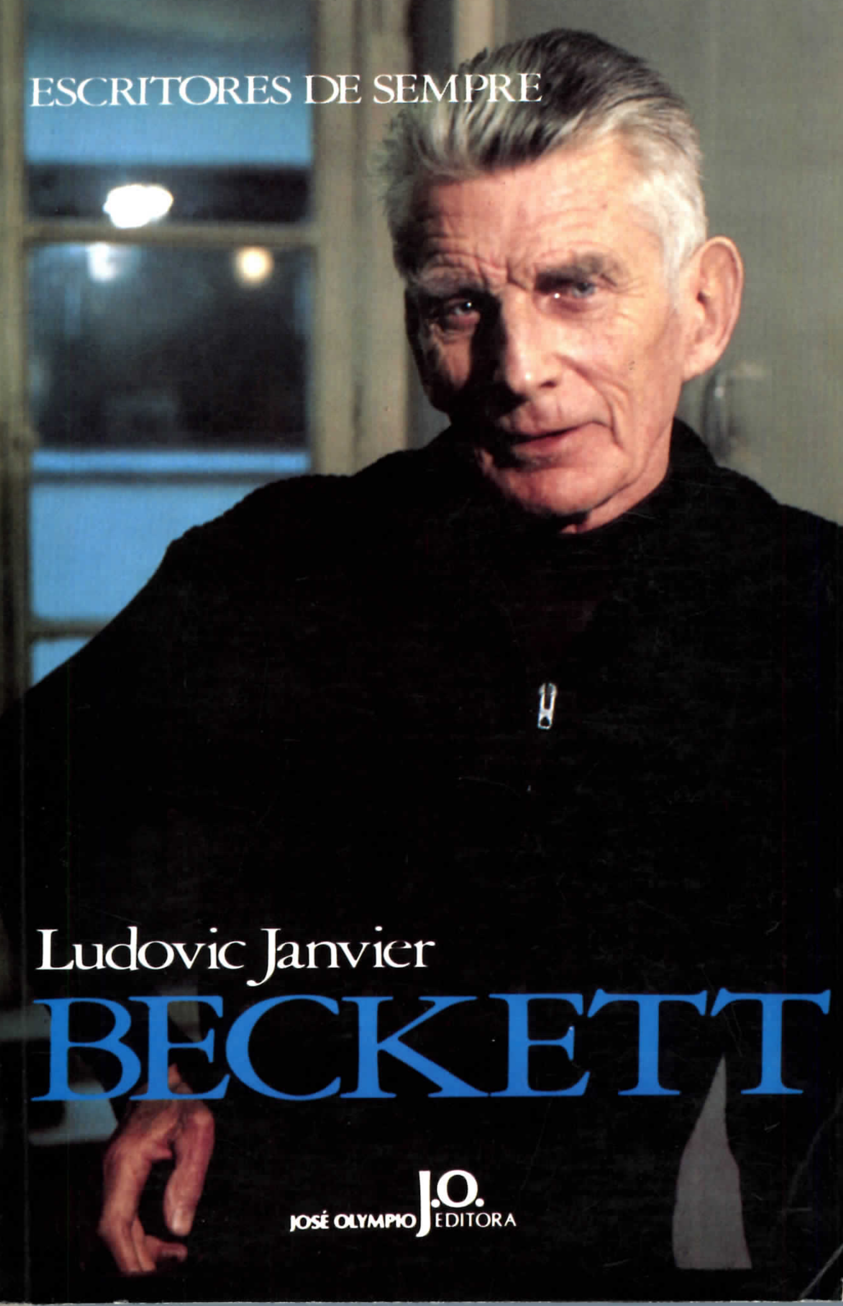
ESCRITORES DE SEMPRE

Ludovic Janvier

BECKETT



J.O.
JOSÉ OLYMPIO EDITORA

BECKETT

[illegible]

des récents [illegible], de l'origine et
[illegible]
[illegible] à [illegible]
quelque [illegible] des temps [illegible]
de l'[illegible] qui du [illegible] de la
décision [illegible]
[illegible] à quelque
[illegible]
mais ça [illegible]
de la [illegible]
avec ceux qui [illegible]
[illegible] mais [illegible] le temps
dans le [illegible] dans le
[illegible] pour [illegible] que cela
[illegible]
[illegible]
aux [illegible]
[illegible]
[illegible]
aujourd'hui et d'un [illegible] qui
[illegible]
[illegible]
n'anticipant pas [illegible]
d'autre [illegible] qu'à la suite des
[illegible]
néanmoins [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] qu'à la suite
[illegible]
néanmoins [illegible]
[illegible]
[illegible] à qui
[illegible]
mais n'anticipant pas [illegible]
jusqu'à la suite des [illegible]
[illegible] de l'origine [illegible]
[illegible] ainsi [illegible]

ludovic janvier

BECKETT

Tradução
LÉO SCHLAFMAN

JOSÉ OLYMPIO EDITORA
RIO DE JANEIRO/1988

Título do original francês
BECKETT

© *Éditions du Seuil, 1969*

Direitos adquiridos para a língua portuguesa, no Brasil, pela
LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA S.A.
Rua Marquês de Olinda, 12
Rio de Janeiro, RJ — República Federativa do Brasil
Printed in Brazil/Impresso no Brasil

ISBN 85-03-00281-7
(Edição original:
ISBN 2-02-000083-0 SEUIL, Paris)

Capa
Adaptação
ROGÉRIO MEIER
SILVIA DIAS JORGE
© Foto Roger Pic

Editoração
ANDÓCIDES BORGES DE LEMOS, FILHO

Diagramação
ANTONIO HERRANZ

Preparação de originais
HENRIQUE TARNAPOLSKY

Revisão
FABIANO ANTONIO COUTINHO DE LACERDA
MARCO ANTONIO CORRÊA
MARIA CRISTINA RAMOS BRITTO

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livro, RJ

Janvier, Ludovic
B356j Beckett / Ludovic Janvier; tradução Léo Schlafman. — Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

(Écrivains de toujours)

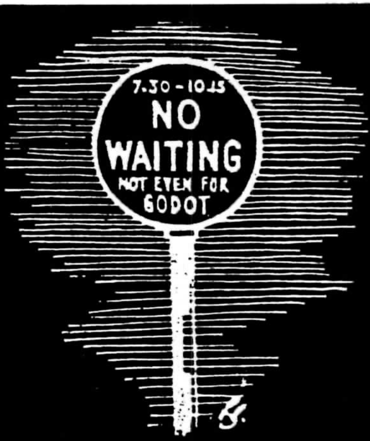
1. Beckett, Samuel, 1906 — —Biografia. I. Título. II. Série.

CDD — 928.2
88-0286 CDU — 92(BECKETT, S.)

BECKETT

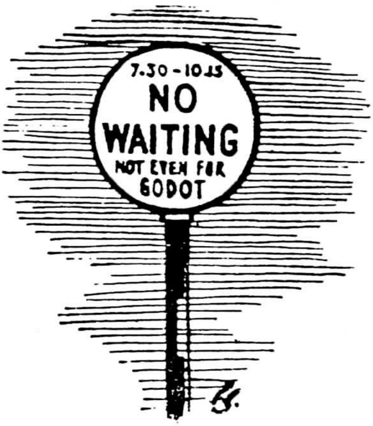
Resultante da impossível voz o impraticável ser.

LIMIAR



SEM A OBRA, sistema de disfarces e revelações, admite-se que o escritor não tenha existência para nós. No escritor só a escrita é mistério e chave.

A conversa fiada de datas e fatos, mantida aqui por necessidade de uma causa felizmente perdida, mostra com clareza que o homem, escondido numa cronologia que ele confessa encoberta pelo nevoeiro, está exposto nas palavras de seu percurso. Sem transparência para si próprio e para os testemunhos, entre os quais vive não-formulado, ele se encontra revelado no problemático álibi de sua invenção. Beckett, mudo ou quase mudo sobre si próprio e sua obra, neste livro se dissimula e se manifesta. Dentro da História que o faz, aqui está sua história, um mundo provisoriamente habitável obtido pela criação de um espaço de que ele é o medidor, pelo exercício de um discurso de que se torna mestre. A palavra é o único poder possível para o ser em perda. Mas esses lugares segregados são ele próprio: uma vez conhecidos deve-se abandoná-los por um outro caminho de palavras, levado pela tentação da linguagem a outros abrigos. Kafka: "As pessoas se refugiam numa terra conquistada e não tardam a achá-la intolerável, porque não nos podemos refugiar em parte alguma." É portanto uma metáfora sem fim a ser percorrida. Quais são estas áreas longínquas cujo rumor é ouvir viver, a pena é esperar o fim prometido com ajuda de palavras, em que a sobrevivência é a



palavra que levanta e enfim insere o existente disperso? No espaço do mito, em que estamos, devemos recorrer à proximidade da escuta e não às categorias mundanas, Deus ao lado do Consumo, coisas feitas com Revolução a fazer. Recusemos a facilidade dos diagnósticos, a vulgaridade do sociologismo, para escutar esta voz, medir este espaço.

Neste espaço parece habitar, por criaturas interpostas, submetida a deslocamentos, uma pessoa em busca de si, de respiração, de palavras. Esta pessoa fracassa em todas as tarefas e faz do fracasso sua dicção. Não se peça a conta da vida a quem, como Kafka ou Artaud, teve tanta dificuldade de vivê-la. Beckett sobre Bram Van Velde: "*Não ignoro que ele não nos faz falta agora, para conduzir este caso horrível a uma conclusão aceitável, para fazer desta submissão, desta aceitação, desta fidelidade ao fracasso, uma nova oportunidade, um novo termo de relação, e deste ato impossível e necessário um ato expressivo, ainda que de si mesmo, de sua impossibilidade, de sua necessidade.*" Palavra do não-poder, único traço fiel.

Como a cronologia do escritor e seu percurso se espelham, um comentário por temas e palavras-chave remete ao corpo deste livro. Ele foi organizado em artigos que se referem, por um sistema de citações semelhante ao da *Enciclopédia* de Diderot, à totalidade viva de Beckett. Todos os trajetos são possíveis para ir de Beckett a Beckett pelo desvio das palavras.

"Teso reto de joelhos sobre uma almofada flutuando numa camisola mãos juntas a estalar rezo segundo suas indicações". (Como é) **Mary e Samuel Beckett.**

CRONOLOGIA E PERCURSO

1906. *13 de abril.* Nascimento em Foxrock, subúrbio sul de Dublin. Samuel Barclay Beckett é o segundo filho de uma família protestante bem situada. O pai, William, é *Quantity surveyor* (fiscal de pesos e medidas). A mãe, Mary, participa de obras piedosas. Perto de Foxrock, visíveis do campo de corridas de Leopardstown, aonde William Beckett leva os filhos, estão as colinas de Dublin e de Wicklow: *Elas se elevam devagar, azuladas, fora da planície confusa. Lá em alguma parte, ele nasceu, numa bela casa, de bons pais. Lá em cima estão a charneca e a aliaga, de quentes flores douradas, também chamada de giesta.* / Malone morre.

Jardim de infância e primeiro grau em Dublin.
Ele queria saber se meu pai batia em mim ou se minha mãe fugiu de casa para tornar minha infância infeliz. Respondi-lhe que não: tive uma infância feliz. / Beckett, 1961.
A mãe canta e faz os dois filhos cantarem hinos e orações de que Krapp e os Rooney se lembrarão. *Não tenho nenhum sentimento religioso. Tive um dia uma emoção religiosa: minha primeira comunhão. Nada mais. Minha mãe era profundamente religiosa, meu irmão moderado e meu pai não era religioso. Minha família era protestante, coisa que para mim era chata e que abandonei. / Beckett, 1961-1968.*

1920. Pensionista da Portora Royal School, em Enniskillen, condado de Fermanagh, no Norte. Educação quase insuportável. Predecessor ilustre: Oscar Wilde.

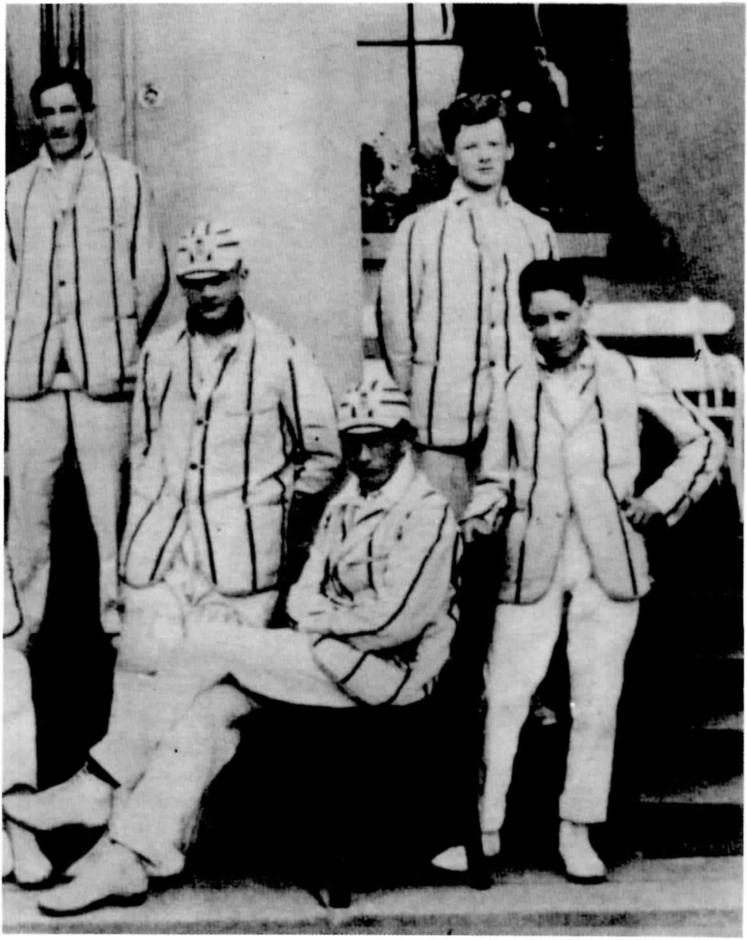
Estudos brilhantes, dominados por um interesse pelo francês. Muitos esportes, entre os quais o críquete e o rúgbi, que levava a sério. Ainda se pode ler nos registros do colégio este comentário sobre o jogo e as aptidões do futuro autor de *Molloy*: "Bom jogador, às vezes brilhante. Sempre pronto a se aproveitar de uma abertura e de um bom lançamento de bola. Seu chute poderia ser aperfeiçoado."

1923. Trinity College, rico em glória e em livros. Beckett tem como preceptor o futuro co-editor das obras de Berkeley, Luce. Estudos de francês e italiano. Rudmose-Brown, amigo de Vielé-Griffin, Larbaud, Fargue, Jammes e Le Cardonnel, revela-se o território francês. Leitura apaixonada de Dante. Freqüenta o Abbey Theatre do pós-guerra civil. Glória crescente de O'Casey.

1926. Durante o verão, breve estada em Tours. Périplo de bicicleta ao redor dos castelos de Loire. É o primeiro contato com a França.

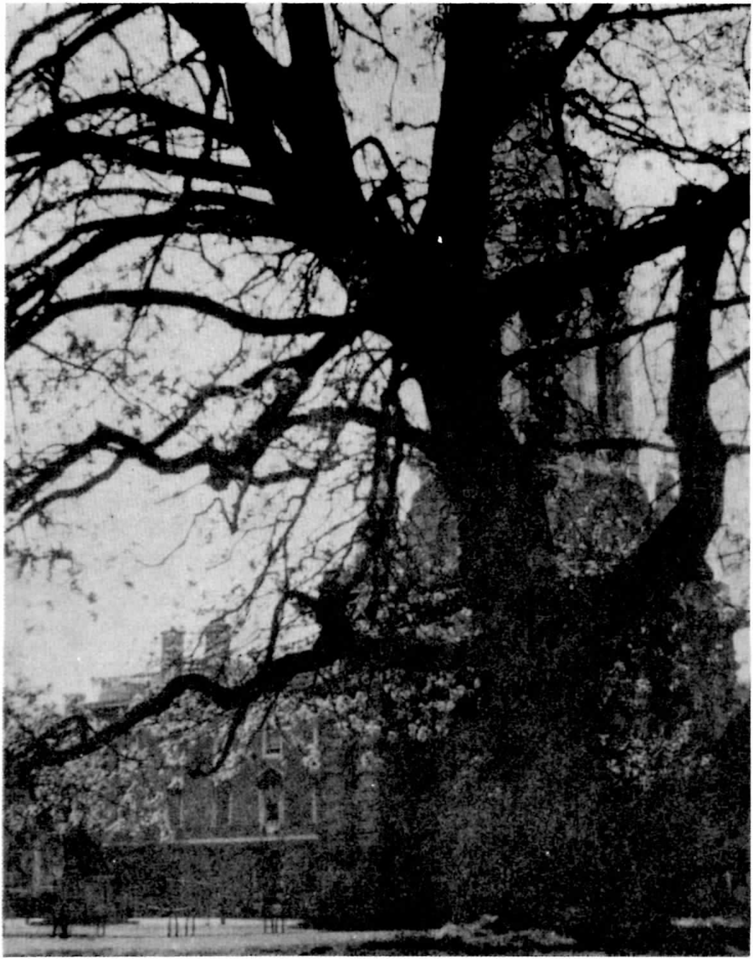
1927. No verão, breve contato com a Itália numa estada em Florença. *Dezembro: Bachelor of Arts.*

William Beckett, num dia de corridas em Leopardstown.



A equipe de críquete de Portora, 1923. Samuel Beckett está sentado.

Portora Royal School, 1923.



Trinity College, Dublin.

CRONOLOGIA

1928. Ensina dois trimestres no Campbell College, em Belfast. *Outubro:* partida para Paris.
Durante dois anos é conferencista de inglês na Escola Normal Superior. Encarregado de um curso na Sorbonne, vê os alunos escassearem progressivamente até se reduzirem a uns poucos.
Liga-se a Alfred Péron. Conhece Joyce, de quem se torna íntimo.

1929. Escreve Dante... Bruno Vico... Joyce, que figura no início de ***Our exagmination round his factification for incamination of work in progress.***
Encontro com Ezra Pound.

1930. Entrega textos de poucas linhas aos primeiros números de *Transition*, de Eugène Jolas. O número de junho de 1930 apresenta assim em seu *Glossary* o autor de um poema de duas páginas, *For future reference*: "Samuel Beckett, poeta e ensaísta irlandês, é instrutor da École Normale em Paris."
Empenha-se com Alfred Péron na tradução de *Anna Livia Plurabelle*, a seção mais célebre de *Work in progress*, de Joyce. Esta tentativa servirá de ponto de partida a Y. Goll, Ph. Soupault, E. Jolas, P. Léon **e o próprio Joyce para a tradução definitiva. Escreve Whoroscope, poema publicado em Paris por Nancy Cunard, que lhe vale um prêmio de 10 libras.**
Setembro. Assistente de francês no Trinity College, ao lado de Rudmose-Brown.
Leitura de Schopenhauer e Kant.
Entusiasmo por Arnold Geulincx, de quem descobre a *Ética*. Acúmulo de notas.
Depois deles, Beckett quase não lerá mais filosofia. *Pouco dotado para a filosofia.*/Beckett, 1968.
Escreve *Proust* na École Normale, no fim do ano universitário.

1931. Publicação de Proust.
Master of Arts degree em dezembro. Liga-se a Jack B. Yeats, irmão de W. B.

1932. Demite-se em janeiro: *Não posso continuar fazendo uma coisa que não pode ser feita.* / Beckett, 1968.
Após uma breve viagem pela Alemanha, instala-se em Paris.
Traduz *Le bateau ivre* de Rimbaud. Este texto se perdeu.
A paga lhe permite retirar o passaporte para não ser expulso da França ("Meus documentos não estavam em ordem") após o assassinato de Paul Doumer. A onda de xenofobia o leva, sem tostão, primeiro a Londres, depois à Irlanda.

E PERCURSO

Dante... Bruno. Vico... Joyce

O mundo circular de Joyce considerado como purgatório incessante onde vício e virtude aceleram o tempo humano. Este espaço de linguagem em expansão se esclarece — simultaneidade e repetição — à luz de Giordano Bruno e Vico.

Whoroscope

Breve monólogo em versos ásperos. A identidade de René Descartes, o falante, confunde-se com uma duração de reminiscências culturais e obsessões culinárias.
Clownerie a Joyce, mas também, já, situação de um ser num espaço interior em fragmentos.

Proust

Em busca do tempo perdido entre seus dois pólos: diluição da persona no tempo, é a danação; levantar vôo da persona na verdadeira memória e a arte que a eterniza. É a redenção. Do "pecado original de ter nascido" à música que salva.

CRONOLOGIA

Setembro. Começa *Dream of fair to middling women* (título que parodia ao mesmo tempo os bem-pensantes Chaucer, Tennyson e um obscuro contemporâneo: Williamson), manuscrito de duzentas páginas de onde sairão *More pricks than kicks* e *Echo's bones.*
Traduções, publicadas em Paris, de Paul Eluard, André Breton, René Crevel (na revista *This Quarter*).
Primeira versão publicada em Paris de *Dante and the lobster* (*More pricks...*).

1933. Escreve as novelas que constituirão More pricks than kicks.
Junho. A morte do pai, William Beckett, toca-o profundamente. "Exila-se" em Londres, onde vive modestamente com sua parte da herança paterna.
Instala-se em Gertrude Street, em Chelsea.

1934. Publicação de *More pricks than kicks.* Nenhum sucesso, poucos leitores.
A vida em Londres se torna difícil.
Uma visita ao Bethlem Royal Hospital, em Beckenham, dá-lhe idéia de cenário e personagem de uma narrativa que só chamará *Murphy.*
Reúne e compõe os poemas de *Echo's bones and other precipitates.*
Grande crise de incerteza. Aflição moral e financeira.

1935. Publicação em Paris de Echo's bones.
Escreve *Murphy.*

1936. Sentindo-se mal adaptado à vida de Londres, parte para a Alemanha. Vai a Hamburgo (dezembro) e Luneburgo. *Havia outras terras mais próximas, mas uma voz me dizia: Você precisa da terra de Luneburgo. Nunca me tratei com intimidade. O elemento Lua devia representar algum papel. Pois bem, a terra de Luneburgo não me agradou nada, nada mesmo. Voltei decepcionado, e aliviado ao mesmo tempo.* / O expulso.
De trem e a pé, visita Magdeburgo, Berlim, Dresde (onde foi amigavelmente recebido por Will Grohmann), Nüremberg (onde o acaso o fez entrar num hotel que servia de QG aos nazistas) e Munique em pleno verão de 1937.

1937. Verão: retorno a Paris.
Liga-se aos irmãos Van Velde. À tarde, entre Montparnasse e Saint-Germain-des-Prés, vive uma existência de Oblomov. Subsiste de traduções, de notas para *Transition*. Torna a freqüentar os Joyce. Encontro com Giacometti, Duchamp. Primeiros textos em francês: pequenos poemas que serão publicados após a guerra.

E PERCURSO

More pricks than kicks

Dante and the lobster — Fingal — Ding dong — A wet night — Love and Lethe — Walking out — What a misfortune — The Smeraldina's billet doux — Yellow — Draft.

Belacqua Shuah: do escândalo do sofrimento à zombaria de sua própria morte. De *Dante e a lagosta* a *Amarelo:* ausências, vagâncias, amores preguiçosos e a pena de ser aquele que um título equívoco inspirado na Bíblia (*to kick against the pricks* / chutar as ferroadas) justifica plenamente. Como o Belacqua de Dante, seu modelo, espera que uma voz o atinja para produzir um som e que o tempo cesse para cessar a espera.

Echo's bones and other precipitates

"Só lhe restam a voz e os ossos. A voz está intacta. Os ossos, dizem, ficaram com a aparência de pedra. Assim ela se esconde nas florestas e não é vista em nenhuma montanha. Mas é ouvida por todos; o som ainda está vivo nela." (Ovídio, *Metamorfose,* III). A partir desta coleção de poemas o que vai se ouvir é a força e a proximidade do som. O escândalo da morte, solidão, exílio interior levantam e encrespam a palavra a ponto de torná-la muitas vezes esotérica. A pessoa espoliada se dissimula como Eco fugindo de Narciso, com imitações, empréstimos (Dante, Rimbaud, etc.) ou caretas. O mal, no mundo, deixou a voz intacta. No decorrer do percurso, só a voz contará.

Poemas 37-39

"Roído pelo tempo", o ausente do mundo vê o que se passa no mundo. Longe dos amores e da história, ele põe sobre as coisas o olhar de exilado que os homens e seus cenários carregam de um "negativo irrecusável", e o diz com palavras diretas.

CRONOLOGIA

1938. Publicação em Londres de Murphy.
Acolhida favorável de Joyce que recita a Beckett, de memória, algumas frases descrevendo o fim do personagem.
Traduz *Murphy* em francês com a ajuda de Alfred Péron. A tradução só será publicada em 1947.

1939. A declaração de guerra o surpreende na Irlanda. Retorna logo. *Voltei imediatamente para a França. Preferi a França em guerra à Irlanda em paz. Bem a tempo.*

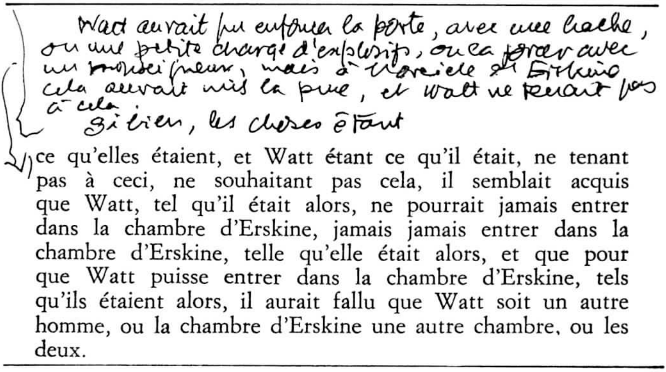
1940. Beckett se aloja agora perto do matadouro de Vaugirard. Ajuda Joyce como pode. É a ocupação.

1941. 13 de janeiro. Morte em Zurique de James Joyce. ***Ele dava a mesma importância à queda do anjo e à queda de uma folha*** / 1966.
Beckett serve de secretário e "correio" a um grupo da Resistência.

1942. Escapa por alguns minutos a uma fiscalização da Gestapo.
Foge para a zona livre. Beckett e a mulher se refugiam em Vaucluse, perto de Apt, em Roussillon, "terra do ocre". Alugam uma casa na aldeia.
Beckett se torna amigo do pintor Henri Hayden, surpreendido como ele na massa de refugiados (estrangeiros, judeus, resistentes) sobre quem o sociólogo Laurence Wylie, estudioso exatamente da aldeia de Roussillon, escreverá alguns anos mais tarde: "O afluxo de refugiados, ainda que inchando a população da aldeia, não representou um papel compensatório, porque essas pessoas constituíam no conjunto um grupo improdutivo."
Para esses improdutivos, as jornadas eram monótonas, às vezes esgotantes. Faziam alguns serviços na lavoura para ganhar as batatas do fim do dia.
À noite, longe da guerra, o operário agrícola Beckett, por terapia, brinca com as palavras: escreve **Watt**, em inglês, mistura de música e tiro ao alvo.

Murphy

Indolente mas decidido a fugir do mundo, "nascido aposentado" mas buscando o exílio, amado por duas mulheres de quem foge, perseguido, Murphy é este "solipsista alquebrado" que acaba sob a forma de um pacotinho de cinzas espalhadas entre a serragem de um bar. Jogo-perseguição, meditação sobre o "fiasco colossal" a que a vida condena o vivente.



Watt aurait pu enfoncer la porte, avec une hache, ou une petite charge d'explosifs, ou la forcer avec un monseigneur, mais à l'oreille d'Erskine cela aurait mis la puce, et Watt ne tenant pas à cela.
Si bien, les choses étant

ce qu'elles étaient, et Watt étant ce qu'il était, ne tenant pas à ceci, ne souhaitant pas cela, il semblait acquis que Watt, tel qu'il était alors, ne pourrait jamais entrer dans la chambre d'Erskine, jamais jamais entrer dans la chambre d'Erskine, telle qu'elle était alors, et que pour que Watt puisse entrer dans la chambre d'Erskine, tels qu'ils étaient alors, il aurait fallu que Watt soit un autre homme, ou la chambre d'Erskine une autre chambre, ou les deux.

Prova da tradução francesa de Watt.

Watt

Livro da catástrofe e da zombaria. Primeiro dos *clochards* míticos, Watt cai no mundo onde só há repouso provisório. Corroído pela conjetura, tem necessidade de clareza de sentido, que não lhe chega nunca, e certeza de linguagem, que perdeu. É, portanto, a aprendizagem da última humildade: sobreviver, em primeiro lugar, não saber, jogar com o possível, voltar-se para o nada. Watt acaba por calar as velhas perguntas. Aprende a olhar, a constatar, a fazer. Cálculo maníaco de sim e de não, vaivém lingüístico entre o enlouquecimento diante do real e o repouso da ficção salvadora, o livro é o local ideal para este tiro ao alvo, engraçado e aflitivo. Estamos no limiar do mitocosmo em que a obra vai se empenhar.

CRONOLOGIA

1945. Volta a Paris. *Com a libertação, posso conservar meu apartamento. Retorno a ele, e começo a escrever — em francês — com o desejo de ficar mais pobre ainda. Este era o verdadeiro objetivo.* / Beckett, 1968.

Artigo: "**A pintura dos Van Velde**", ou "O mundo e a calça".

Maio. Primeiro retorno à Irlanda.

Intérprete, nos primeiros meses do ano, do hospital militar de Saint-Lô, na Mancha.

1946. Escreve **Mercier e Camier,** romance, em francês.

Escreve **Primeiro amor**, novela, em francês.

Escreve **O expulso.**

Publicação de poemas dos anos 37-39.

Escreve *Suíte*, que se tornará **O fim.**

Escreve **O calmante.**

E PERCURSO

A pintura dos Van Velde

Serve de referência à brincadeira-apólogo (*Final de partida*) de que a calça e o alfaiate estão infinitamente acima do mundo e seu criador, pela perfeição. Constitui também uma meditação não conformista sobre a revelação sem fim e as faltas que a tornam necessária: meios, palavras, ser.

Mercier e Camier

Perdidos na "bruma do tempo", errando entre cidade e campanha numa terra de chuva, de céu e caminhos, os famélicos Mercier e Camier "sobrevivem falando". Longe do mundo, estourando de solidão, eles se sustentam contando as horas. Levam o tempo de um livro para se separarem.

Primeiro amor

Data importante: entre a casa imunda e o canal, a vagância e o movimento dos músculos de quem busca um ancoradouro em si, ele decide se lançar a uma "novela engraçada" narrada na primeira pessoa. É o reencontro de Lulu, prostituta rebatizada de "seu amor" ao se entregar à confusão de todas as convenções, e com quem ele recusa contato. Ele a deixa quando ela diz esperar uma criança e os clientes se tornam ruidosos. Não é com esta armadilha que se pegam os Belacqua.

O expulso

Posto para fora ou posto no mundo? Expulso da casa que o abrigava, o personagem emprega tempo e espaço (a cidade que o viu nascer) a buscar, com um passo inicialmente incerto, um novo abrigo, difícil de encontrar. "Não sei por que contei esta história" — confissão final que assinala seu primeiro solilóquio de ficção (depois de *Primeiro amor*, então inédito), inaugurando o mais rico período do discurso beckettiano.

O fim

Exilado, *clochard* definitivo, doente no corpo e no espaço, o narrador deixa cidade, história, irmãos e abrigos humanos para acabar estendido num barco à sua medida, tumba e matriz. Será levado pela correnteza. Esta novela foi publicada primeiro com o título *Suíte*, e escrita antes de *O expulso* e *O calmante*. Depois foi rebatizada como *O fim*, para compor, segundo o próprio Beckett, as três fases consecutivas da mesma existência na nova ordem de publicação.

O calmante

"Não sei mais quando estou morto." Este primeiro narrador fora-do-tempo, recitante imóvel, proposto pela obra (tal fixidez realiza a ambição de Murphy e justifica a escrita que apenas vagueia), acalma o medo com a ficção de seu nomadismo por falta de fraternidade e consolo. A voz portadora de história é tranqüilizante.

CRONOLOGIA

Começa a implosão que, anunciada por *Watt* e confirmada logo pela "revelação" recebida por Beckett durante uma estada na Irlanda, em noite que lembra muito a noite de Krapp em *A última gravação*, lança o escritor na aventura da dicção, da ficção em si. A partir daí a vida parece confundir-se com a obra.

Publicação dos poemas dos anos 37-39 em *Temps Modernes*.

1947. Escreve **Eleutheria,** peça em três atos, em francês, inédita.

1948. Escreve **Molloy.**

Escreve **Malone morre.**

Eleutheria

Três atos, cujos dois primeiros apresentam um "cenário justaposto", porque a cena compreende o espaço dos pais Krap e o espaço de seu filho Victor, iluminando-se um após o outro segundo as necessidades da ação. Além da ação principal, há uma ação secundária reduzida a um mimo discreto. Victor Krap reivindica, com as contradições daí geradas, a liberdade de ser nada, opondo ao mundo da tagarelice, da utilidade, dos sentimentos e da procriação, sua recusa total de entrar no jogo. Contra todo o mundo, ele "se defende" pela força de inércia. Tem a quem puxar: o pai pitoresco, tão desabusado e rude quanto será Hamm. Mas pode se manter? Após muitos debates, num gesto superexcessivo, ele se deita, sob o olhar do público a que estava de frente, com "as magras costas voltadas para a humanidade". Dos três atos de *Eleutheria* aos poucos minutos de *Vá e volte*, o ciclo teatral está aberto.

Molloy

Por caminhos insuportáveis e semelhantes, Molloy busca sua mãe e Moran busca Molloy. As duas errâncias são atravessadas pelas mesmas provações, os corpos trabalhados pela mesma degradação. A dupla relação com o passado (que leva à existência imóvel) se inspira na mesma necessidade: esta história em espiral é uma metáfora do caminho em direção a si, isto é, em direção à palavra de si.
Conheci Molloy e séquito no dia em que tomei consciência de minha patetice. Então comecei a escrever as coisas que sinto. / Beckett, 1961.

Malone morre

Malone, morrendo em voz baixa em seu quarto, quer ao mesmo tempo se dizer e se evitar. Ele delega a pena de viver em primeiro lugar às criaturas caminhantes e depois ameaçadas por este desmoronamento que o prendeu à cama: a ficção o traz a si mesmo, prepara-o para o momento sem respiração e sem dicção em que não terá mais força de se inventar. Aproxima-se de um centro. As palavras o denominam, anônimo: "Acabou para mim. Não direi mais eu."

Escreve *Esperando Godot.*

Escreve alguns **poemas** em francês que aparecerão em 1948 e 1955. Vive de traduções para *Transition* em nova fase, dirigida por Georges Duthuit.

1949. Escreve **O inominável.**

Entrevistas com Georges Duthuit, que se tornam **Three dialogues with Georges Duthuit.**

1950. Escreve os treze **Textos para nada,** a fim de sair do impasse a que foi levado por *O inominável.*
Deste período, fatigado e deslumbrado, Beckett dirá mais tarde: *Escrevi toda a minha obra rapidamente, de 1946 a 1950. Depois, nada do que escrevi me parece válido.* / 1956.
Tristan Tzara e Roger Blin lêem *Godot* e se entusiasmam.
Traduções dos primeiros trechos de *Molloy* em inglês.
Setembro. Morte de Mary Beckett.

Esperando Godot

Vladimir e Estragon, marionetes sofredoras na terra de ninguém em que tudo se repete, teimam em esperar improvável ajuda de fora ou do além que os deixa aqui e agora presas de suas questões. São palavras trocadas para durar, gestos de ternura e repúdio, palhaçadas para iludir o sofrimento, visitas que lhes restituem a humanidade na pessoa de Caim e Abel (Pozzo e Lucky).

Poemas 47-49

Últimas mensagens não fictícias, de "uma terra sem traços", daquele que, perdido no centro de um instante imenso, se acha *olhando por minha vigia para ver se não estou sozinho / a errar e a mudar longe de toda vida / num espaço marionete / sem voz entre as vozes / fechadas comigo.*

O inominável

Não mais corpo, uma cabeça. Dirigida para a palavra e a escuta. "E agora onde? Quando? Quem?" O inevitável desregramento da ficção só deixa adivinhar um não-lugar, uma ausência eternamente inominável. Tomar a palavra para se explicar é se escutar na linguagem (os outros) sem poder se interpretar e nem perder a esperança de uma exaltação. Há uma resignação — aos vestígios tardios, fora do tempo: *É preciso continuar, vou continuar, é preciso dizer as palavras, enquanto houver palavras, é preciso dizê-las, até que elas me encontrem, até que elas me digam, estranha pena.*
Completa desintegração. Não mais Eu, nem Ter, nem Ser, nem nominativo, nem acusativo, nem verbo. Não há maneira de continuar. ... No fim de minha obra só resta poeira: o nominável. / Beckett, 1956.

Três diálogos com G. Duthuit

Numa conversa sobre Tal Coat, André Masson e Bram Van Velde, Beckett, com silêncios e breves paradoxos, advoga a inocência e o fracasso do artista. De Bram Van Velde diz: *Que será esta superfície colorida que não estava lá antes? Não sei, jamais vi algo semelhante. Parece-me sem relação com a arte, em todo caso, se minhas lembranças de arte são exatas.*

Textos para nada

Mais cabeça, ou ficção. Mais anônimo: o neutro, o indefinido. Uma voz, uma respiração, uma escuta na extremidade da raiva, de onde ele tira, com citações sem critério e turbilhões, treze implosões sobre o mesmo furor de falar, e a ilusão de nada interpretar, a dicção e sua contradição. *É o silêncio e não é o silêncio, não há ninguém e há alguém.*

CRONOLOGIA

1951. Publicação de *Molloy* em Les Éditions de Minuit, sob a direção de Jérôme Lindon. O manuscrito fora recusado pela maioria dos editores parisienses.

Maio. Georges Bataille escreve *O silêncio de Molloy.*

Dezembro. Publicação de *Malone morre.*

1952. *Outubro.* Publicação de *Esperando Godot.*

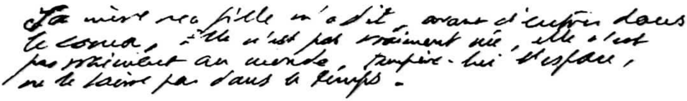
1953. *5 de janeiro:* estréia de *Esperando Godot* no teatro Babylone, administrado por J.-M. Serreau. Direção de Roger Blin. Protestos, brigas, apenas três anos depois da batalha de *A cantora careca*. Jean Anouilh escreve no *Le Figaro* que viu os *Pensamentos* de Pascal representados pelos Fratellini.
Junho. Publicação de *O inominável.*
Outubro. Maurice Blanchot escreve sobre *O inominável*: "Onde agora? Quem agora?"
Watt é publicado em inglês. Beckett se empenha no longo empreendimento de tradução para o inglês de seus livros publicados em francês.

1954. Começa uma primeira versão do que será **Final de partida:** *A redação definitiva de* **Final de partida** *é de 56. Mas eu tinha começado este trabalho bem antes, talvez em 54. Era uma primeira versão, porque uma segunda versão em dois atos precedeu a versão de um ato que vocês conhecem.* / 1957.
Publicação em Nova Iorque de *Waiting for Godot.*

1955. *Molloy* aparece em inglês. É proibido na Irlanda.
3 de agosto. *Esperando Godot* é representado pela primeira vez na Inglaterra.
Novembro. Publicação de *Novelas e textos para nada.*

1956. *Malone morre* aparece em inglês.
Escreve em inglês *All that fall*/ **Todo aqueles que caem**, peça radiofônica encomendada pela BBC.

Conclui *Final de partida*. Escreve **Ato sem palavras.**



Ta mère ma fille m'a dit, avant d'entrer dans le coma, elle n'est pas vraiment née, elle n'est pas vraiment au monde, trouve-lui l'espace, ne le laisse pas dans le temps.

A infelicidade de aparecer no tempo e no espaço. (Fragmento inédito.)

Final de partida

Numa bola no espaço entre terra e mar, no fim dos tempos, Hamm, carrasco cego e paralítico, extrai dor e reconforto na exploração de suas vítimas: Nagg e Nell, "pais" enterrados em latas de lixo, e Clov, filho adotivo, que não pode se sentar. Ficções e simulacros, perguntas-respostas, furores, é preciso de tudo para se encaminhar até o fim do Jogo.

Escrevo uma coisa pior ainda... (...) ou antes difícil e elíptica, contando sobretudo com a força do texto para arranhar, mais desumano do que Godot. / 1956.

Todos aqueles que caem

Gemendo de impotência e solidão, Maddy Rooney se dirige à estação. Arrastando-se na chuva com a ilusão na alma, Maddy Rooney e Dan, o marido cego, retornam ao lar conjugal. Ao cabo da escuta, entre os ruídos da campanha irlandesa, destrói-se toda a esperança. Nada no céu.

Ato sem palavras

Impelido e compelido em cena, obedecendo ao assobio que lhe dá esperança e atividade, porque está ali para isso, um homem tenta em vão beber de uma garrafa que desce até ele mas que torna a subir quando ele se aproxima. Sísifo sem lágrimas.

CRONOLOGIA

1957. *3 de abril.* Estréia em Londres, em francês, *Final de partida.* Direção de Roger Blin: "Fazer aceitar *Final de partida* não foi mais fácil do que *Godot*. Depois de múltiplas tentativas em Paris, foi finalmente em Londres, no Royal Court Theatre, que, graças a George Devine, pudemos estreá-la, em francês naturalmente. Beckett acompanhou todos os ensaios." / Blin, 1955.
27 de abril. Estréia em Paris.
Final de partida foi publicada no começo do ano. Tradução e publicação de *Todos aqueles que caem.*
Começa, em inglês, um texto narrado na primeira pessoa, de "escrita louca", que se chamará, depois de abandonado, *From an abandoned work* / **De um livro abandonado.**

1958. Publicação de *Anthology of Mexican poetry*, de Octávio Paz, traduzida do espanhol por Beckett. Traduções para ganhar a vida nos anos difíceis (1950-1952), encomendadas então pela Unesco.
O inominável em inglês.
Escreve e publica *Krapp's last tape* / **A última gravação.** Estréia em Londres a 28 de outubro.

1959. Em Wiesbaden, pela Limes Verlag, é lançada uma edição completa dos poemas, trilíngüe, compreendendo *Echo's bones* e todos os poemas franceses publicados em revistas.

Escreve *Embers* / **Cinzas,** peça radiofônica.

Escreve em francês **Ato sem palavras II.**
Entrega-se à narrativa discursiva em francês: começa o que se tornara *Como é.*
Tradução francesa e publicação de *A última gravação* e *Cinzas.*

1960. *Março.* Estréia francesa de *A última gravação.*

E PERCURSO

De um livro abandonado

Três jornadas e algumas páginas de uma exploração impaciente, elíptica, na paisagem da infância. Mãe insuportável, pai fraternal, vagares e reencontros na campanha, furores repentinos habitando a solidão, e, já, a infelicidade, a espoliação: traços de criança que Dan Rooney, na mesma época, chama de "um fiasco em flor".

A última gravação

À beira do desmoronamento, com gestos crispados e resmungos de hoje, o velho Krapp debruçado num gravador escuta a voz daquele que fora. Consegue chegar assim ao momento exato que decidiu sua vida, uma noite de março, quando escolheu sacrificar o amor à *opus magnum* ainda por vir, para obedecer ao *fogo* que sentia por dentro. Aos pedaços é agora o amor que aflora, com suas imagens: um lago, um barco, um casal.

Cinzas

"Você ficará sozinho no mundo com sua voz, só haverá essa voz no mundo." Escuta-se a raiva de um exilado buscando a quem falar na sala de eco onde percute o discurso interior de Henry. Ouvem-se os ruídos do mar, as vozes que são talvez o produto de uma alucinação, a partir do espaço interior onde ressoa a ficção que o personagem se dá para "estar com o pai". Voltando-se para o passado, a infância, ele ainda consegue ter alguns vislumbres. (O título inglês original é *Embers*, brasas.)

Ato sem palavras II

A e B, expulsos dos sacos onde se escondiam, por um aguilhão agressivo, encontram-se forçados a fazer alguns gestos da vida: vestir, comer, rezar, escovar os dentes e os cabelos, olhar a hora, tirar a roupa. Belacqua obrigado a jogar o jogo do homem.

Conclui **Como é**.
Começa *Happy days.*

1961. Publicação de *Como é.* Os leitores profissionais ficam aturdidos.
Fevereiro. Estréia em Bielefeld, Alemanha, de *Krapp ou a última gravação,* ópera de Marcel Mihalovici.

Conclui *Happy days* / **Oh! os belos dias.** Publicação em Nova Iorque.

1962. Tradução em francês de *Happy days.*

Escreve *Words and music* / **Palavras e música**, peça radiofônica. Música original de John Beckett.
Traduz *Como é* para o inglês.

1963. Escreve **Cascando,** peça radiofônica. Música original de Marcel Mihalovici.
Publicação de *Oh! os belos dias.*

Como é

Murmúrio em três partes, com respiração exausta. Cenário: a solidão e o escuro. É a lenta viagem à superfície arrastada em dolorosa fadiga, lenta extração oral, ofegante em breves seqüências elípticas, de uma criatura em primeiro lugar com carência de amizade (primeira parte). Irmão encontrado, depois abraçado: o furor de amar faz uma vítima (segunda parte). Solto o "irmão que não pode rebentar", a ficção se eleva, num cálculo enorme (terceira parte), à dimensão da humanidade inteira, errante e em busca de alguma coisa: "As palavras fazem você ver novas terras e com elas estranhas viagens."

Oh! os belos dias

Duas jornadas debaixo do sol, no curso das quais, enterrada no chão até o torso e depois até o pescoço, Winnie subsiste. Tragada pelo solo, ela se diz leve. Apoiando seu discurso de vez em quando sobre os restos de seu Willie, que deixa de se mexer e talvez de viver, ela fala aos pedaços, reza, conta, cantarola e se recorda, faz um balanço de seus últimos males e bens com a sorridente serenidade de quem foi visitada por uma graça singular. O que nos parece um inferno para ela é matéria bruta. Uma palavra de Willie é uma alegria. Um dia sem morrer é um belo dia. Comedida, indulgente, ela reina sobre a própria infelicidade. "Escrevi *Godot* rápido, num mês. *Oh! os belos dias* me exigiu um ano e meio." (1964) No manuscrito de *Godot* se lê: outubro de 1948 - janeiro de 1949.

Palavras e música

Bem ou mal, o novo discurso avança, usando o recurso da mistura de palavras e música, preenchendo o esgotamento e a solidão de Croak, que os suscita. Croak traz consigo zombaria, patos ou ternura, dependendo daquilo que é evocado, Amor, Velhice ou Rosto (rosto de olhos fechados / olhos abertos que remonta das profundezas de *A última gravação* e *Diga Joe*). Este fraseado em pedaços arranca Croak da areia para fazê-lo sofrer mais ainda.

Cascando

Música e voz, saindo do escuro, são manipulados por uma pessoa que as encaminha aos seus lugares (acredita-se ler: o escritor) atenta à harmonia das duas fontes no encaminhamento da história a ser dita. Arquejante, a historieta, tão precipitada quanto à de *Comédia*, conta a partida e o desmoronamento — *cascando* — de Maunu, irmão de Molloy. Na cabeça do condutor, na terra de ninguém, a da escuta, perto dos últimos suspiros, vamos por fragmentos ao fim de uma vida.

CRONOLOGIA

Escreve *Play* / **Comédia**. Estréia em Ulm, Alemanha, a 14 de junho.
Outubro. Madeleine Renaud cria *Oh! os belos dias* em Veneza e depois em Paris.

1964. Publicação de *Play.*

Roteiro de Film.
Verão. Participa, em Nova Iorque, da filmagem, por Alan Schneider, de *Film*. Buster Keaton, sem jamais saber em que barco entrou, é a vedete.
Junho. Estréia em Paris de *Comédia*.

1965. *Agosto. Film* é apresentado em Veneza. Obtém o prêmio da Crítica Jovem.
Escreve *Come and go / Vai e Vem,* dramatículo de alguns minutos.
Escreve e publica *Imaginação morta, imagine.*
Estréia em Genebra, em novembro, a adaptação de *Molloy* para o teatro.

Escreve Diga Joe.
Publicação de *Comédia e atos diversos.*
Marin Karmitz, J.-M. Serreau e J. Ravel fazem um filme de *Comédia* (1965-1966).

1967-1968: Publicação de *Cabeças mortas* (compreendendo *Imaginação morta, imagine* e dois outros textos pequenos aparecidos logo depois: **Basta** e *Bing, além da tradução francesa de From an abandoned work* / 1967).

Beckett realiza sua primeira direção original: *Endspiel (Final de partida)* em Berlim, 1967. Estréia francesa de *Diga Joe* / 1968.

Comédia

Comédia continua e repete o entranhamento de *O inominável*. No proscênio estão, em três jarros fixos, três cabeças fixas, um homem e duas mulheres, "rigorosamente de frente e imóveis do começo ao fim do ato.
Rostos sem idade, como que obliterados, apenas mais diferenciados do que os jarros. A palavra lhes é extorquida por um projetor assestando a luz apenas sobre seus rostos." O discurso assim extraído, ofegante ao ritmo sem trégua do projetor passando de uma fonte à outra, não é apenas um concerto escarnecedor de confissões sobre um caso de infidelidade, mas de três viventes sequiosos de escuro e repouso, trabalhados pelo furor de ser ouvidos e afirmados. A repetição da peça, que pode ser retomada sem variante, lança o sistema na eternidade do movimento perpétuo: o ser enraizado para sempre entre escuridão e luz, entre silêncio e palavra.

Film

Espiado pela câmera que está sobre ele como o olho dos outros de quem é preciso se esconder, fugindo de todo testemunho, cão, gato, peixe ou papagaio, o personagem (Buster Keaton) tapa a janela, rasga os retratos, está em pleno trabalho: no silêncio total de um quarto e de uma cabeça, ele tenta se reencontrar, se compreender. Trata-se de descobrir que é preciso ser dois: ele e ainda ele próprio: *esse est percipi.*

Diga Joe

Último sinal de vida antes do "caro silêncio de cabeça cheia". Uma voz desperta em Joe. A câmera se aproxima dele e o visa cada vez melhor e, ao mesmo tempo, aponta os massacres interiores que fizeram dele o que é, "fora da vista... fora da espera". Entre os massacres está o estrago de um amor. É preciso o recurso do "estrangulamento mental" para fazer calar a imagem morrendo com esse estrago.

Basta

Ficção breve de uma dupla de lenda, mentor alquebrado e discípulo submetido, lançada, entre as flores e o céu de um espaço imutável, numa errância desmedida: é o adeus poético à dupla, ao nomadismo, à busca.

CRONOLOGIA

1969. Publicação da tradução francesa de *Watt*.
Prêmio Nobel de Literatura.

1970. Publica O despovoador.
Prossegue sua atividade de direção em Berlim, Londres, Stuttgart e Paris.

1975. *Fevereiro. Godot* é representado em Berlim com direção de Beckett.
Com *Não eu; Não; Esta vez,* Beckett retorna ao teatro, em inglês.

1980-1981. Publica *Companhia* (original inglês) e depois **Mal visto mal dito** (original francês). A eles se sucede uma poeira de textos em que se afina o tema de um corpo à escuta de uma voz (exemplo: *Rockaby*).

E PERCURSO

O despovoador

No oco de um cilindro (bola dantesca?) onde vida e esperança se esgotam, espiões, inquisidores e investigadores, em suas rondas sem fim, vivem os últimos instantes de fábula. Antes, sob o nome de Godot, sofredores estavam entregues à resistência da espera. Agora, sob o signo do Despovoador, a sua pena é medida com exatidão.

Mal visto mal dito

Uma paisagem rasa, uma casa nua, uma mulher sozinha, um resto de dia. O olho ainda não saciado, a palavra ainda não acalmada buscam sua ração diária, deixando na página esta música tenaz apesar da zombaria. Como *apagar todos os vestígios?*

Em Paris, 1929.

AMORES

Em sua paisagem interior devastada, o exilado não se ocupa apenas em avaliar suas posses ou contar as palavras que o separam do fim. Às vezes ele se põe à escuta de uma velha felicidade, mesmo dilacerado, mesmo se, no fim das contas, ele a enterra no fundo da sua noite.

Postura de escuta, de tensão, Krapp dobrado sobre si próprio. Mas atitude também de Croak, em *Palavras e música*, de Joe, em *Diga Joe*. Recompensa organizada pela narração se abeberando em uma ou várias "cenas primitivas": aparição na claridade de um rosto, sempre o mesmo, com os mesmos olhos pálidos, de água, a de um lago quase sempre atravancado por plantas lacustres.

A voz enumera as características destes olhos. Num momento são "alma feita luz". Em outro momento eles "se abrem enormes e tornam a brilhar". Mais adiante são descritos com vagar: "Pedi-lhe para me olhar e após alguns instantes (*pausa*) após alguns instantes ela olhou, mas os olhos eram como fendas por causa do sol. Debrucei-me sobre ela para que os olhos ficassem na sombra e eles se abriram (*pausa*). Deixaram-me entrar." Para quem viu nascer e se desfazer a paisagem de água, de roseiras ou de centeio que revela e acompanha estas evocações em fragmentos não há dúvida de que o amor humano que tomou a forma destes rostos seja, mesmo longínquo, mesmo semi-oculto-confessado pelos esconderijos e peneiras que o presente sem ilusões lhe impõe, aquele que se faz ouvir nestes versos de um poema de 1948:

que faria eu sem este silêncio de abismo dos murmúrios
ofegante furioso em busca de auxílio em busca de amor,

ou aquele que dilacera a linguagem, já um poeta confiante em si e expressando-se desta maneira sobre a morte insuportável de uma prima amada, num dos poemas mais violentos da coletânea de 1934, *Enueg I:*

Exeo num espasmo
lasso dos escarros vermelhos de minha bem-amada
da Portobello Private Nursing Home.

Krapp é penetrado por uma imagem de felicidade ("Mas eu não queria mais. Nem agora que tenho este fogo em mim"), Croak cala as fontes, palavras e música que envenenam sua imaginação. Joe sufoca a voz que entrega à queima-roupa a última "paixão" ainda quentinha. Tudo isto, como os traços da revolta de outrora, a necessidade ofegante de antigamente, dissimula-se e se diz por elipse, pequeninas confissões carregando a vergonha da ingenuidade, em busca menos de uma ressurreição que de um massacre definitivo. Mas para fazer calar foi necessário deixar falar:

gostaria que meu amor morresse
que chovesse no cemitério
e nas ruelas por onde caminho
chorando aquela que acreditou me amar. (1948)

Ter abafado a voz e ter feito chover no cemitério sublinham o brilho do amor de ontem. Krapp, solenemente, diz adeus ao amor aos 39 anos: "Creio que naquele momento eu vivia ainda com Bianca em Kedar Street, enfim, aos arrancos. Ainda bem que acabou, ah! estou me lixando, sim! Não havia esperança (*pausa*). Não me importava muito com ela, além de uma homenagem aos seus olhos. Entusiasta. Revi-os de repente (*pausa*). Incomparáveis." O instante de epifania ressalta a nostálgica intensidade da visão.

Krapp *casado*? O belo amor vivia só de aparecer em lembranças, e por fragmentos. O presente da união passa por outras provações.

elas vêm
diferentes e iguais
com todas é diferente e é igual
com todas a ausência de amor é diferente
com todas a ausência de amor é igual

diz um poema de 1937.

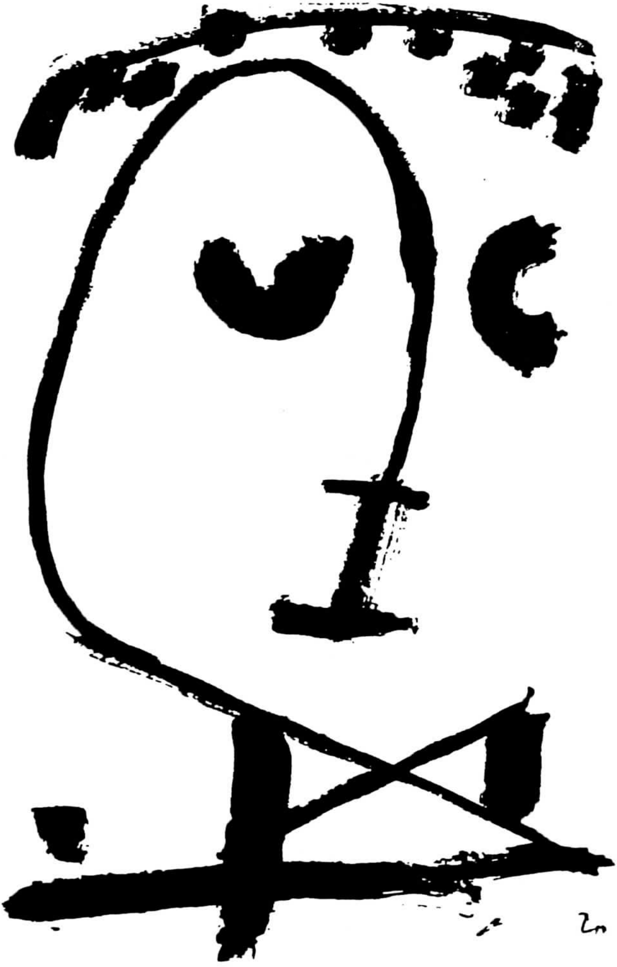
Murphy, que persegue a Srta. Counihan, é mimado e perseguido pela doce e fraternal Célia, a quem ele não deseja o menor mal mas *apaga* logo ao se afastar, exilando-se do mundo dos amados e amantes para atingir o mundo asilar das mônadas. Henry, em *Cinzas,* fica firme diante das solicitações da terna mas enervante Ada (Bianca, Célia, Ada, a que podemos acrescentar, abstraindo a caricatura, as Smeraldinas, Albas e outras Thelmas, de *More pricks than kicks*, são a tribo obsessiva das amorosas ardentes, às vezes ameaçadoras, sempre invasoras: a morte em Veneza do amor). O homem de *Comédia* se encontra preso, resíduo de belo objeto, entre dois restos de mulheres vigorosas, restos sempre agressivos. Não se necessita mais para desenhar a imagem do homem vítima da mulher devoradora, até mesmo predatória. Belacqua, em *More pricks than kicks*, escapa de todas as mulheres. Aqueles que não conseguem escapar dificilmente se recompõem. Pense-se no cego Rooney e no semiparalítico Willie. Rooney é irascível, cansado da invasora Sra. Rooney, mas nem por isso menos amável com ela. Willie quase sempre se mostra ausente da toda presente e faladora Winnie, diante de quem só pode se humilhar. Derrota do homem, portanto, não destituída de ternura pela mulher: meio tempo de irritação, meio tempo de cumplicidade quase feliz e sempre tranqüilizadora. Dan Rooney se encosta em Maddy para não cair, para enfrentar a chuva. Willie se arrasta na direção de Winnie, que o olha e aplaude. Amor. Socorro. São os traços ambíguos da vida a dois: relaxante e caritativa, na qual um passado brevemente feliz se tornou um presente constituído de dois esforços conjugados.

Não, a derrota está sobretudo em qualquer outro lugar, ou a queda, e o incômodo, mal digeridos pelo humor negro. Nas relações físicas. Deixaremos aqui, por se tratar de ler e não de reduzir a *uma* leitura, de cercar estes signos com o aparelho cômodo de uma teoria: Beckett puritano, Beckett no divã do analista, etc. É talvez a censura que condena à proibição (aqui de maneira ridícula) um certo número de relações. Como se explica então que todas elas não possam ser atingidas pelo mesmo golpe? É a sombra dominadora da mãe que passa, fugitiva ou esmagadora segundo o caso, dos amores de Watt com a peixeira Gorman, dos amores de Molloy e Ruth, de Macmann e Moll, dando-lhes este comportamento de prazer monstruoso. Mas a exceção, as exceções que vimos, pedem uma justificativa.

É no humor delirante que está a explicação, muito mais do que na superposição dos amores de Molloy e Ruth (aliás Edith), por exemplo, da imagem da mãe e a imagem da "amada". Nos casos em que um se senta sobre o outro, ou o outro sobre um, e se balança, como Watt e sua peixeira, ou quando alguém se esforça por proceder a manipulações elementares que confundem apalpadelas por prazeres e pobres carícias por paixão, vê-se bem que se trata do humor *post mortem* ou *post terram* que caracteriza alguns narradores beckettianos. Krapp está apenas no começo da carreira em que Molloy e Malone são veteranos, em cinismo ou desinteresse.

Adeus ao lirismo, massacre do idílio, relação cruel de quem decidiu ver longe, do alto: "Ela tinha o nome tranqüilo de Ruth, creio, mas não posso garantir. Talvez ela se chamasse Edith. Ela tinha um buraco entre as pernas, oh! não o buraco de tonel que eu sempre imaginei, mas uma fenda, e eu metia, ou melhor, ela metia meu membro dito viril dentro, não sem dor, e eu empurrava e me estafava até lançar para fora ou desistir ou até que ela me suplicasse para desistir. Um brinquedo idiota no meu entender e ainda por cima cansativo, com o tempo. Mas eu me entregava a ele de boa vontade, sabendo que era amor, porque ela me dissera que era amor."

Dessa execução selvagem, portanto, a ternura, mais uma vez, era parte atuante. Mesmo depois de Sírius, o amor, zombeteiro ou sórdido, é ainda uma busca enlouquecida e dilacerada do outro, uma saída de emergência. Moll, a "noiva" desdentada e imemorial do imemorial e impotente Macmann, escreve-lhe: "Considere, por outra parte, porque estamos em fase de nos dizermos tudo, que jamais fui bela ou bem-feita, mas pelo contrário feia e quase disforme, a julgar pelos testemunhos que recebi. Papai me dizia que eu parecia um macaco — guardei a expressão. Quanto a ti, meu amor, quando você tinha a idade de fazer bater com força o coração das mulheres bonitas, você também era bonito? Duvido. Mas ao envelhecer nos tornamos apenas mais medonhos do que nossos contemporâneos melhor proporcionados, e você em particular conservou os cabelos. Parece-me que por não servir para nada conservamos alguma frescura, inocência. Conclusão: chegou-nos enfim a estação dos amores, aproveitemos. Há peras que só amadurecem em dezembro. Sobre o caminho a tomar, confie em mim. Ainda faremos coisas extraordinárias, você verá. Quanto à posição invertida, não concordo com você: devemos perseverar. Vá em frente, você me dará notícias. Vá, garotão! O que nos incomoda são todos esses nossos ossos. Mas devemos nos aceitar tal como somos. E sobretudo não nos machuquemos, pois isso não passa de brincadeira. Pensemos nas ho-



Paul Klee, "*Oh, querido!*," 1937.

ras em que, enlaçados, relaxados, no escuro, corações batendo em uníssono, ouvimos dizer ao vento o que significa estar do lado de fora, de noite, no inverno, e o que é ter sido o que fomos, e mergulhemos juntos numa tristeza sem nome, apertando-nos. Isto é o que importa. Coragem, velho bebê cabeludo que adoro..."

A mônada sedenta deste contato que é um retorno a si próprio fornece talvez uma outra chave de humor negro: a devastação das ilusões (não mais permitidas a quem viu o *fim* de frente: a impotência de sair de si) em busca de novos amores.

É o que ocorre em *Basta* (*Assez*): ternura de amor neutro, homossexual, adeus sem patos a uma vida comum entre um mentor de fábula, de silhueta alquebrada, obstinado, e seu aluno de sexo impreciso mas de submissão total. Trata-se da ternura nascida de um encontro casual, inocente, entre o nômade de *O calmante* e "um jovem que segurava uma cabra pelos cornos". Neste caso, a linguagem apenas insinua: nada se passa, nada se diz, e quando o jovem que considera a pessoa sentada no banco um ser humano, aparentemente, está a ponto de partir, a certeza de perder algo de precioso e excepcional, semelhante ao contato, exprime-se assim: "Os bombons estavam colados e eu senti dificuldade, com minhas mãos trêmulas, de separar dos outros o primeiro, um verde, mas ele me ajudou, e sua mão roçou a minha. Obrigado, eu disse. E como alguns instantes depois ele se afastou, empurrando a cabra, fiz-lhe sinal, com um grande movimento de todo o corpo, para que permanecesse, e eu disse, num murmúrio impetuoso: Aonde vais, meu rapazinho, com tua cabritinha? Apenas pronunciada a frase, cobri meu rosto de vergonha. Mas era a mesma que eu queria mostrar há pouco. Aonde vais, meu rapazinho, com tua cabritinha. Se eu soubesse me ruborizar eu teria me ruborizado, mas meu sangue não afluía mais às extremidades. Se eu tivesse um *penny* no bolso eu lho daria, para me perdoar, mas eu não tinha um *penny* no bolso, nada de semelhante, nada que pudesse dar prazer a um infeliz, na beira da vida. Naquele dia, tendo saído por assim dizer sem premeditação, só tinha comigo minha pedra. De sua pessoinha estava escrito que eu só veria os cabelos crespos e pretos e o belo contorno das longas pernas nuas, sujas e musculosas. A mão também, fresca e viva, eu não podia esquecer."

Vê-se, com surpresa, que o ser existente se deixa aproximar e chega até a reatar a amizade, na certeza de um contato, mesmo elíptico, com o mundo dos outros.

O pseudônimo leva em consideração essencialmente a própria natureza da obra. (...) Uma única palavra de mim pessoalmente e em meu próprio nome seria um esquecimento presunçoso de si que, do ponto de vista dialético, deveria aniquilar os pseudônimos.

KIERKEGAARD

Mas haverá sobressaltos pungentes. É na crueldade, sobretudo na crueldade, que liga entre si às vezes criaturas fraternas, que se deve interrogar o paradoxo da solidão e do diálogo amoroso.

⇄ Crueldade fraternal ⇄ Humor ⇄ Tu

AVATARES

"Encarnações sucessivas..." Ao sem-corpo que busca um lugar para falar, a cadeia de avatares vai das vagabundagens de Belacqua às cabeças fixas, bocas falantes, enterradas em jarros de *Comédia.* O inominável sem repouso busca um corpo para ser, no espaço-tempo fugitivo de um livro. "São variadas as formas em que o imóvel", diz Malone, "alivia-se de ser sem forma." E a voz de *O inominável* desenha este movimento: "As coisas que me acontecem (...) rodam em torno de mim no trabalho de se fixar, no trabalho de parar."

Seria necessário à linguagem esgotar a longa série destas desencarnações, oferecer-se os gestos, reduzi-los, entrar nos corpos, fixá-los, chegar à respiração, crispar a respiração, sair de uma cabeça falante, atarraxar a cabeça, enfim, circular no neutro de uma ficção anônima para fazer ouvir a pequena voz raivosa, só ela, para produzir a sua música no *no man's land* da escuta perfeita. Avatares: máscaras com que a persona ressoa. Avatares: pretexto para o texto em si. Murphy, Molloy ou Winnie são os pseudônimos do sem-nome, os testas-de-ferro do anônimo.

⇄ Hipóstases ⇄ Persona ⇄ Inominável

BICICLETA

Num determinado momento de sua peregrinação, os caminhantes beckettianos ganham um impulso nas pernas: podem ser vistos de bicicleta, anjos provisórios, riscando o caminho caprichoso na superfície do mundo.

Fingal, novela de *More pricks than kicks* em que Belacqua e Winnie juntam seus passeios sem destino nos bosques acolhedores, mostra que o "herói" preferiu montar em uma bicicleta velha, encontrada num fosso, e pedalar sozinho em direção a Dublin, à sábia reentrada a dois que lhe foi prometida. Breve vôo, liberação por alguns instantes.

Quando Molloy reencontra sua bicicleta, no momento de partir para a casa da mãe, ao aparecer com a bicicleta numa praça de *sua* cidade, trata-se do anúncio, no passado, de um período feliz, preciso, como um animal ao mesmo tempo claudicante e leve. "Isto permite assinalar que, mesmo estropiado, naquela época, eu subia à bicicleta com certa felicidade. Eis como eu fazia. Amarrava minhas muletas na barra superior do guidom, uma de cada lado, enganchava o pé de minha perna dura (esqueci qual delas, ambas atualmente estão duras) na saliência do eixo da roda dianteira e pedalava com a outra. Era uma bicicleta acatena, sem corrente, se é que isso existe. Querida bicicleta, não chamarei você de velocípede. Você era pintada de verde, como tantas outras do mesmo grau, não sei por quê. Revejo-a com prazer. Ficaria satisfeito em descrever os detalhes."

É com a mesma felicidade e a mesma esperança de libertação que Moran compra para o filho, a fim de retomar a caçada a Molloy, uma bicicleta de segunda mão. Mas, instrumento ingênuo da liberação impossível, a bicicleta de Molloy, a bicicleta dos Moran, cede ao peso dos personagens: ela desaparece, e esta desaparição precede de pouco a decadência física. A mesma esperança e o mesmo fracasso ligaram Mercier e Camier a seu engenho, adotado em caminho. Detalhado com pudor, será lamentado sem lágrimas: não se trata de escapar ao tempo, ao chão.

Resta então a nostalgia, quando, enquistado no passado dos existentes, a bicicleta não passa de uma pungente lembrança de liberdade:

NAGG.— Você se lembra...

NELL.— Não...

NAGG.— O acidente com a bicicleta de dois assentos em que perdemos nossas pernas.

[Eles riem]

NELL.— Foi nas Ardenas.

[Riem com menos força]

NAGG.— Na saída de Sedan.

Ou a selvagem nostalgia do impulso:

Hamm.— Vá me buscar duas rodas de bicicleta.

Clov.— Não há mais rodas de bicicleta.

Hamm.— Que fez você de sua bicicleta?

Clov.— Nunca tive bicicleta.

Hamm.— É impossível.

Clov.— Quando ainda havia bicicletas chorei para ter uma. Me arrastei aos seus pés. Você me mandou passear. Agora não há mais.

O período da bicicleta é estreito no processo de desmoronamento e aproximação. Época breve, leve, na dicção de sua natureza ocupada no essencial.

⇄ **Imobilidade** ⇄ **Eleutheria** ⇄ **Navio**

BILÍNGÜE

Dois espaços, no lugar de um. Duas matrizes, no lugar de uma. Servindo a dois senhores, servindo-se de dois senhores, o escritor bilíngüe Beckett (como o escritor bilíngüe Nabokov) inventa, descobre um corpo sonoro, o francês, que permite, à semelhança daquele jogo que consiste em derrubar bonecos com bolas de pano, atingir o objetivo num espaço maior. Se necessário matar pai e mãe para se realizar, a escolha de uma nova expressão aparece como decisão de se realizar onde é possível: em outra parte. O francês é para o anglófono Beckett o perfeito álibi de todo discurso inventivo. E o retorno ao inglês, depois ao francês que serviu para trair o inglês, é uma pausa, distensão, reencontro. Do abraço das duas sonoridades, resta alguma coisa: abreviação de palavras, elipses, jogo consonântico-vocálico exemplar e suas conseqüências nas duas línguas em que ambos os valores são inversamente proporcionais. É preciso ler e comparar, nas duas línguas, *De um livro abandonado* ou *Bing* ou *Watt* ou *Oh! os belos dias.* Assim se entende como, deixando quase sempre correr no espaço sonoro em que se instalam ecos da língua que acaba de deixar, o escritor pode inventar esta terceira linguagem nova, ao vivo, que serve e desserve ao mesmo tempo, uma pela outra, o inglês e o francês: o beckettiano.

⇄ **Contradição**

CABEÇA

Murphy refugiado "em seu espírito". Malone estirado no quarto. *O inominável* e sua cabeça falante. O rosto, a cabeça de Hamm ameaçada por "uma gota d'água, uma artéria". Winnie vista sem disfarce, a cabeça atravessada por gritos, diz ela. E tantos rostos, tantas cabeças ainda chamadas pela palavra ou a luz... "O espírito de Murphy se imaginava como uma grande esfera oca, hermeticamente fechada ao universo exterior." Do quarto à caixa, da caixa à cabeça, única etapa do percurso imóvel, trata-se da derradeira redução do espaço sonoro onde se agita o pensamento, a promessa de uma moradia enfim inexpugnável em que o debate com o *si* possa se extravasar em vasos comunicantes sem o temor de um aumento das tempestades exteriores. Fidelidade do escritor à separação da escrita, fidelidade do falante à sonoridade íntima da palavra.

Este movimento se realiza em duas regiões. Na primeira, trata-se de uma verdadeira cabeça, designada, nomeada:

"E devo ouvir esta minúscula cabeça de toucinho, enfiada em alguma parte em minha verdadeira cabeça, creio, que ainda não se inclinou, nos escombros de minha cabeça inclinada." *Malone morre.*

"Algumas vezes me digo que eu também estou dentro de uma cabeça, é o medo que me faz dizer, e o desejo de estar em segurança, cercado de todos os lados por ossos espessos."

"Sim, da cabeça, mas cheia, cheia de ossos, onde a gente se enfiou, como um fóssil na rocha."

"O interior de meu crânio longínquo, onde antigamente eu errava, agora estou fixo." / *O inominável.*

"Sei, com um pouco de cabeça me safo, em minha cabeça, como tantas outras, e pior isto, seria de novo o mundo, na minha cabeça..." / *Textos para nada.*

"Maunu... sua cabeça... ver na sua cabeça... a paz... a paz retornada... na sua cabeça... ir mais... buscar mais... dormir..." / *Cascando.*

"Você sabe este inferno de quatro tostões que você chama de cabeça... é lá que você me ouve, não é?" / *Diga Joe.*

A segunda região se trata paradoxalmente de uma área que não merece mais se chamar cabeça, por ser talvez demasiado humana, ainda não suficientemente neutra, nem suficientemente anônima:

"Você diria que é na minha cabeça, e parece-me às vezes com efeito que estou numa cabeça, que estas oito, não, estas seis paredes são de osso maciço, mas daí a dizer que é a minha cabeça, não, isto jamais." / *Malone morre.*

"Digo que é na minha cabeça, como se eu me sentisse numa cabeça, tudo isto não passa de hipótese, de mentiras." / *O inominável.*

Pouco importa: trata-se de um abrigo onde a articulação arrisca mínimo de perdição, onde as paredes devolvem indefinidamente à fonte a palavra emitida, onde a escuta pode, em sentido próprio, "ter lugar". A cabeça, câmara de ecos viva, assegura ao falante a perfeita produção da palavra que o mantém vivo por estar na escuta, como o espelho vivo da água devolve a imagem a Narciso. Não é necessário assegurar ao escritor e a seus delegados o contato mais profundo com seu ser oral. Importância do estancamento acústico e vibratório do aparelho de fazer ouvir. Cada vez melhor ouvida, a palavra beckettiana é cada vez mais música. Fechando-se na sua cabeça, o existente se lê e se escuta, como numa partitura.

⇄ **Moradias** ⇄ **Voz**

CÁLCULOS

Como o *Obermann* de Sénancour, que ocupa por um instante sua atenção entediada a jogar com a certeza dos números e a brincar com suas propriedades, a criatura beckettiana se diverte e se consola com os algarismos. (Qual seria a influência da profissão de William Beckett — fiscal de pesos e medidas — sobre tal "vocação"?) Por ser frágil, ameaçada pela incerteza e o tempo, a criatura usa os algarismos para enganar a angústia. O errante, segundo Beckett, pode conservar sob este aspecto a mesma linguagem do narrador dos *Cantos de Maldoror:* "A terra só lhe dá ilusões e fantasmagorias morais; mas vós, ó concisas matemáticas pelo encadeamento rigoroso de vossas proposições tenazes e a constância de vossas leis férreas, vós fazeis luzir, diante dos olhos maravilhados, um reflexo poderoso desta verdade su-

Ó santas matemáticas, possais vós, com vosso comércio perpétuo, consolar o resto de meus dias da maldade do homem e da injustiça do Grande-Todo.

LAUTRÉAMONT

prema que deixa sua marca na ordem do universo." Satisfação de contar, de se apoderar de qualquer coisa dos algarismos. "Sempre amei a aritmética, ela sempre me devolveu alguma coisa", confessa a larva falante de *Como é.* É o que caracteriza Moran, que "retém o pensamento no limite do cálculo, tanto tem ele horror da incerteza". É o que distingue Molloy, reconhecendo, pelo cálculo doravante célebre de todas as combinações possíveis com as pedras de chuchar, manter, "assim em contínuo exercício o espírito e uma parte do corpo". É o que já chamava a atenção da mônada enlouquecida chamada Watt para o fato de que *todo* pensamento sobre o mundo se reveste de duas formas sucessivas e conseqüentes.

Em primeiro lugar a impossibilidade de assegurar a menor certeza sobre qualquer acontecimento, não apenas na ordem de sua significação, mas na ordem da percepção. Por isto Watt jamais saberá como entrou na casa do Sr. Knott: num momento a porta lhe estava fechada e no momento seguinte aberta, permitindo-lhe entrar na cozinha. O mesmo se dá com a aparição misteriosíssima de dois afinadores de piano, provocando em Watt grande perturbação quanto à razão de ser das coisas e dos seres, e com as manifestações do Sr. Knott, personagem de eclipses e transformações, etc.

Em segundo lugar o empenho maníaco do pensamento num interminável cálculo de probabilidades, de possibilidades, pelo qual o espírito, distribuindo em verdadeiras séries todas as chances do impensável, ocupa-se e portanto se acalma — extenuado — ao longo deste exercício. Assim se faz o ritmo arrítmico-maníaco do livro (a palavra e o ser apareceram pela primeira vez furtivamente numa novela de *More pricks than kicks, A wet night*), com sua vertiginosa estrutura. É calculando, portanto inventando, que na maioria das vezes Watt mede, numera, multiplica, elabora os quadros, desde a fabulosa lista de "cães famélicos" necessários para absorver um só bolo de alimento, resíduo do Sr. Knott, até o inventário vocal de um coro de rãs.

É figurando medir com caminhadas seu medíocre real, ao contrário, que Molloy e alguns sucessores fazem aritmética. O expulso conta os degraus da casa que acaba de rejeitar. O narrador de *De um livro abandonado* conta os minutos, os segundos, perdido no fundo do tempo. O Sr. Rooney, em *Todos aqueles que caem,* antes de protestar ("Não contar! Mas é um dos raros prazeres da vida!") tinha também, aliás sem sucesso, tentado contar os degraus que acabara de descer. Seus cálculos, aplicados às suas rendas e atividades, soam a angústia. Molloy? Ele conta os peidos... mas já a proliferação épica e seu contrário, a paródia, invadem a linguagem. "Um dia eu os contei. Trezentos e quinze peidos em dezenove horas, isto é, uma média de 16,5 peidos por hora. Não é muito. Quatro peidos a cada quarto de hora..." Malone também começou a contar pausadamente, mas em breve era o tempo inteiro que ele queria cobrir, neutralizar as cifras: "Antigamente eu contava, contava até trezentos, quatrocentos e outras coisas ainda, as ondas, os sinos, o chilreio dos pardais de madrugada, eu contava, por nada, por contar, depois dividia por sessenta. Assim passava o tempo, eu era o tempo, eu consumia o universo." Esta dilatação espaço-temporal ocupa, como se sabe, a terceira parte de *Como é.* A multiplicação de cálculos sobre possibilidades, depois de probabilidades de reencontro das vítimas, de carrascos e de solitários, adquire extensão vertiginosa que conduz a narração do indivíduo à humanidade que o contém. A dimensão conjetural é a de Watt, a certeza das cifras é a de uma ficção que elabora o princípio do prazer contra o princípio da realidade. Há desilusão às vezes, como em Malone, para quem comer o universo pertence ao passado: "Agora não mais. A gente muda. Envelhece." O narrador de *Como é* oscila entre a satisfação do pleno ("queridas cifras quando tudo faz faltarem algumas cifras para acabar") e a amargura do vazio ("não mais cifras, aí está ainda uma pequena diferença do que precede a menor cifra doravante todas as medidas vagas, sim"). A ponte é frágil; as cifras são tecidas sobre um mundo em fuga ou rebelde à significação. A vertigem da incerteza só pode ceder um instante à secreção maníaca de cálculos ou perguntas em rajadas, como em Moran e seu arquétipo Watt. Passatempo que sublinha o tempo, o cômputo não pode enganar a imensa caçada ao ser. E ele cede, nos últimos livros à medida paciente de um espaço: de aritméticas, a palavra e a escrita se tornam geométricas. Em lugar de acumular cifras, o que caracterizaria um enorme vazio, a narrativa se encaminha para um lugar fechado e lhe dá importância, inventando uma área cheia: o vazio está do lado de fora. Os últimos textos, *Bing* por exemplo, expulsaram a vertigem.

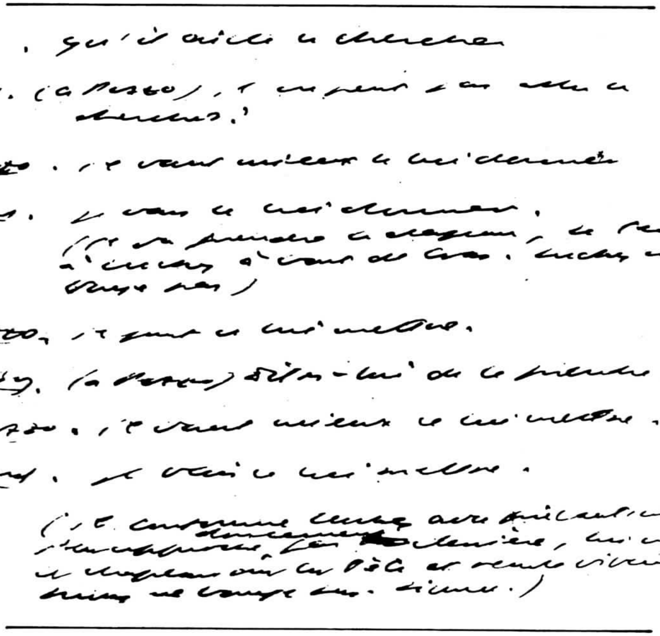
⇄ **Espaço-tempo**

CHAPÉU

Placenta equívoca. Murphy a rejeita porque lhe lembra, diz ele, a placenta maternal. Ele morre.

Mas todos os que vivem, Watt, o expulso, o personagem de *Calmante,* Molloy, Moran, Macmann, dizem levar consigo um chapéu, e, acima de tudo, jamais perdê-lo, graças a um elástico, ou um barbante, que o liga a uma botoeira da veste. Quando cai, o chapéu vai, mas volta: "Minha alma na ponta de seu elástico", diz Molloy. Este elástico é tentador: tem todas as aparências do cordão umbilical que liga os caminhadores à placenta, à matriz portátil de que se alimentam. Placenta cuja nostalgia se expressa num poema de *Echo's bones,* chamado *Sanies*: "Ah! poder estar de novo na placenta agora." "Tirei meu chapéu", diz ainda Molloy, "e o contemplei. Um longo laço sempre o ligou à minha botoeira, sempre o mesmo, qualquer que seja a estação. Vivo, portanto, sempre." A vida é mantida pelo chapéu, o liame que a une.

Mas este chapéu não é unicamente a placenta maternal. O pai também contribuiu para impô-lo. Numa primeira versão de *O expulso,* o pai do narrador não apenas lhe ordena, na idade própria e a cabeça atingindo sua dimensão máxima, comprar um chapéu, fato sentido pelo filho como um verdadeiro trote de calouro, mas de fixá-lo de maneira insólita e espetacular, porque ocorreu um incidente: "Um dia voltei para casa com meu chapéu todo amolgado e meu pai me obrigou a levá-lo a um chapeleiro para que o consertasse na fôrma, e a pagar o conserto com o dinheiro de minha mesada, com amortizações semanais. Ele me obrigou, na mesma ocasião, a prender meu chapéu a uma botoeira por meio de um cordel forte." Estas linhas desapareceram, porém sobreviveu um traço que fixa este primeiro portador de chapéu *preso* (os de Watt e de Mercier são soltos) num gesto decisivo: "Com a morte de meu pai", prossegue o narrador na versão definitiva de *O expulso,* "eu podia me livrar deste chapéu. Sem o menor problema. Mas não me livrei." Matriz: mas também autoridade. Repare-se a ambigüidade apenas para notar como, neste desvio zombeteiro, o personagem beckettiano carrega consigo, sobre si mesmo, a cobertura, sua *genealogia.* O chapéu é para Lucky, para Vladimir, para Estragon, para Gaber, mensageiro do senhor Youdi em *Molloy,* o *lugar* do pensamento, soli-



Lévy. Qu'il aille le chercher.

Vlad. (à Pozzo). Il ne peut pas aller le chercher?

Pozzo. Il vaut mieux le lui donner.

Vlad. Je vais le lui donner.
(Il va prendre le chapeau, le tend à Lucky à bout de bras. Lucky ne bouge pas.)

Pozzo. Il faut le lui mettre.

Lévy. (à Pozzo) Dites-lui de le prendre.

Pozzo. Il vaut mieux le lui mettre.

Vlad. Je vais le lui mettre.

(Il contourne Lucky avec précaution, s'en approche, doucement, par derrière, lui met le chapeau sur la tête et recule vivement. Lucky ne bouge pas. Silence.)

Onde se fala do chapéu de Lucky.
No primeiro ato do manuscrito, Estragon ainda se chama Lévy.

dificado e também zombeteiro, a própria linguagem. Pai e mãe estão reunidos ali, naquela genealogia ao alcance da mão, sem ilusões e sem identidade. O chapéu não é ninguém. Pelo chapéu o personagem se liga ridiculamente a uma linhagem filogenética usada, tonta mas viva: à dos que o criaram e são capazes, quando não há nada mais a dizer, de pensar por ele. Capazes? Não: o chapéu se cala. Ele é a imagem de dependência e a zombaria da dependência; é o signo da inscrição na digna linhagem humana, e a gozação desta dignidade. Sinal humano, circo ameaçador.

⇄ Pai e filho ⇄ Mãe e nascimento
⇄ Infâncias ⇄ Humor

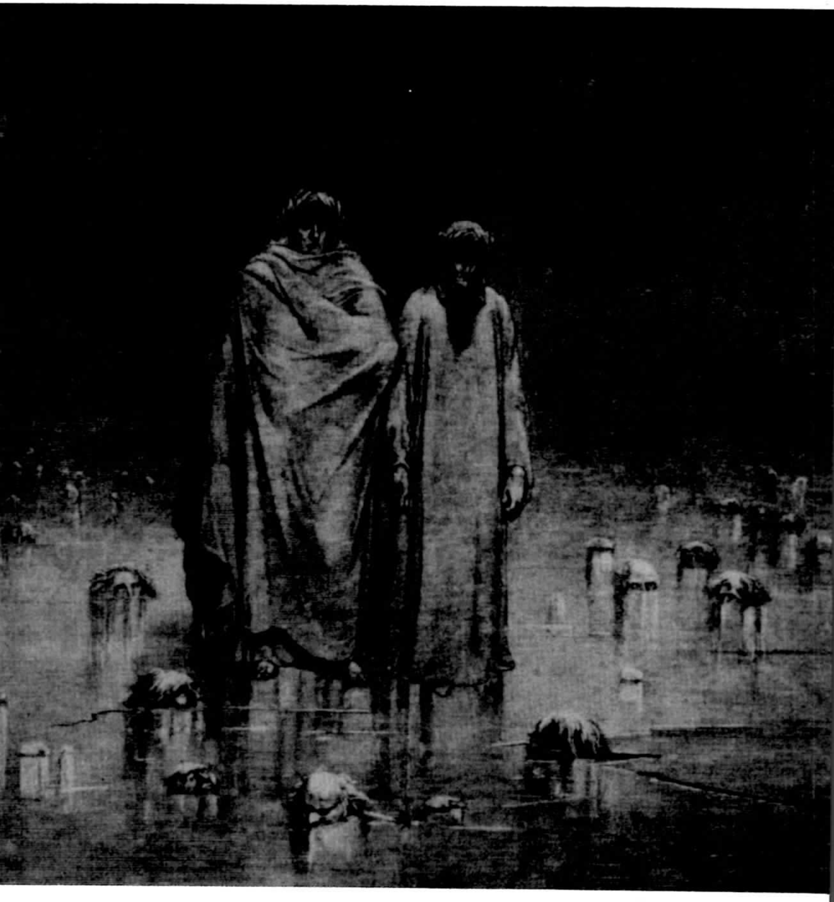
CIDADÃOS

"Não tinha ele antes o ar de quem saíra da muralha, após um bom jantar, para passear e para passear o cachorro, sonhando, e peidando, como peidam todos os cidadãos, quando o tempo está bom?"

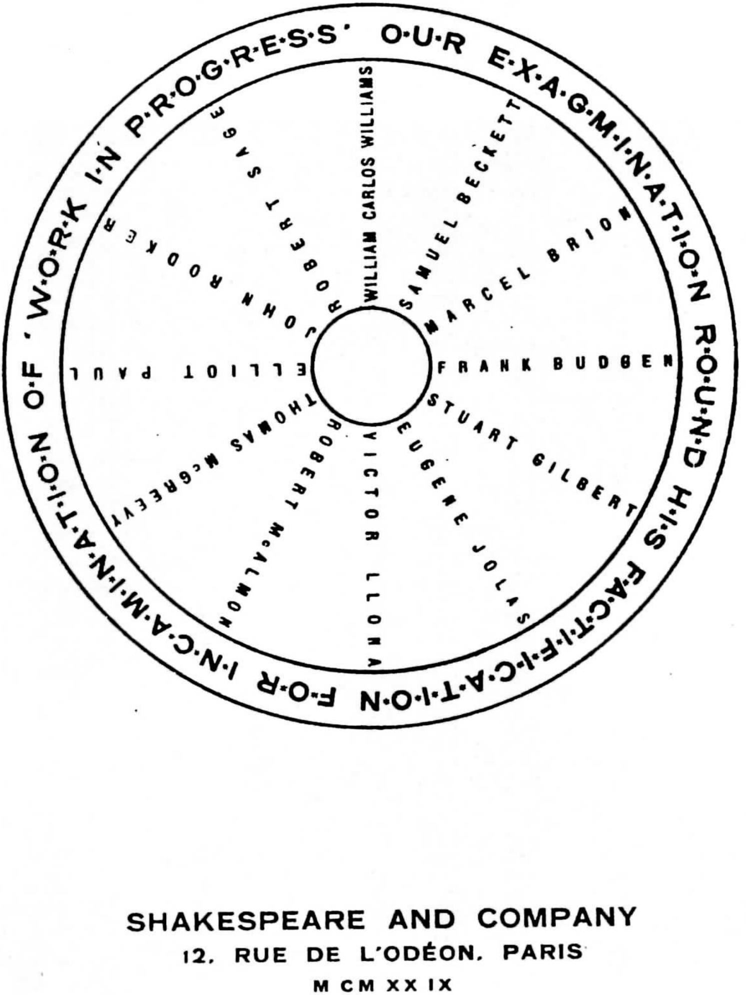
"Um triste espetáculo, e um triste exemplo para os cidadãos que têm tanta necessidade de ser encorajados, em seu labor, e de só ver ao redor manifestações de força, de alegria e de audácia, sem o que eles seriam capazes de desabar, ao final do dia, e rolar por terra." / *Molloy.*

CLÁSSICOS

Winnie não é a única a citar os clássicos, para "passar o tempo", e nem Hamm, que cita Baudelaire. A obra inteira parece apoiar-se sobre os clássicos, aqui e ali, para avançar. Seria necessário um livro grosso para levantar a situação cultural da narrativa beckettiana. O despertar da reflexão pode ser assinalado à luz de Dante, onde a punição é lenta, o dia medido, mesmo para o viajante que percorre, ciceroneado por Virgílio, os locais de suplício e de espera. O primeiro ensaio crítico de Beckett reuniu num mesmo olhar os pensadores do relativo e do circular, até mesmo da impotência histórica: Dante, Bruno, Vico e Joyce, o bem-amado. Descartes é objeto de uma brincadeira relativa, *Whoros-*



o lodaçal do Styx à lama de* Como é. *(*O inferno*, canto VII, ilustração de Gustave Doré.)*



O·U·R E·X·A·G·M·I·N·A·T·I·O·N R·O·U·N·D H·I·S F·A·C·T·I·F·I·C·A·T·I·O·N F·O·R I·N·C·A·M·I·N·A·T·I·O·N O·F 'W·O·R·K I·N P·R·O·G·R·E·S·S'

WILLIAM CARLOS WILLIAMS
SAMUEL BECKETT
MARCEL BRION
FRANK BUDGEN
STUART GILBERT
EUGENE JOLAS
VICTOR LLONA
ROBERT McALMON
THOMAS McGREEVY
ELLIOT PAUL
JOHN RODKER
ROBERT SAGE

SHAKESPEARE AND COMPANY
12, RUE DE L'ODÉON, PARIS
M CM XX IX

Capa da coletânea em que Beckett, com outros, comenta o Work in progress, *de Joyce.*

cope. Proust oferece a possibilidade de meditação sobre a infelicidade de nascer, a perda no tempo e a salvação pela obra. O estudo de Geulincx alimentou, por algum tempo, a reflexão sobre a liberdade e a separação na percepção de si para si: corpo estranho, pensamento prisioneiro. Enfim, há autoridades que deixaram marca: Heráclito, de quem lembra os personagens de *Novelas,* Malebranche citado em *Como é* por zombaria, Leibnitz lembrado por Murphy, imitado por Watt. Quantos amores marcaram profundamente uma sensibilidade em busca de semelhantes! Samuel Johnson, cujos últimos anos atraíram particularmente o *scholar* de Trinity College, com sua incurável melancolia, escreveu, também em francês: "Sim, madame, chegou o momento, é preciso partir. Será que me aborreço? Eu me aborreceria em outro lugar. Busco algum prazer, algum alívio? Não busco nada, não espero nada. Vá ver o que eu vi, ser um pouco representado, um pouco desgostado, lembrar que a vida passa em vão, queixar-se de mim, endurecer lá fora; eis aí tudo o que conta para as delícias do ano."* Watt lembra o *Rasselas* de Johnson: um inocente entregue, como Candide, à malícia do mundo, sem esquecer suas cartas. De Burton a Beckett passando por Sterne, a linhagem deixou ecos (na *anatomia da melancolia* de Burton a cultura e as máscaras abrem uma grande série de falsas confissões do eu mais circunspecto, mais paciente, mais prolixo). Jean Starobinsk exprimiu melhor, citando Sartre ("Não ser nada, ou representar o que se é"), a busca nos jogos de espelhos onde Burton se fecha com seu personagem melancólico em busca de si próprio. Tudo aqui recorda isto. Schopenhauer foi lido: seu pessimismo histórico permanece, desde a homenagem aos eleatas até o esboço do retorno periódico no círculo, "verdadeiro símbolo da natureza". Krapp e Dan Rooney demonstram que também foi lido o melancólico *Effi Briest* de Theodor Fontane. E, naturalmente, a Bíblia, cujos salmos não apenas soaram na orelha do jovem Beckett, entoados por sua mãe quacre, mas ecoam em algumas seqüências de *Como é.* Há parentescos de que não se pode fugir: Swift, Sterne, Joyce naturalmente. "Inspiradores": Hölderlin (*Spazier-gang*), que apadrinhou o pequeno poema *Dieppe* e de quem se ouve a voz em *Watt.* Goethe: o poema *O abutre (Der Geier).* E Rimbaud, de quem Beckett não apenas citou *Barbare,* mas traduziu *Le ba-*

---

* *Vida de Samuel Johnson*, J. Boswell.

teau ivre. Mas aonde leva esse jogo? À redução pura e simples. Observe-se um fenômeno evidente: o trabalho de reflexão crítica vem primeiro, seguindo-se a obra, tornada pessoal por linguagem eficaz. E ela é pessoal mesmo, ao ponto de que as colagens, as citações, as referências que atravancam consideravelmente *Murphy* se tornarão cada vez mais raras. E é pessoal também simplesmente porque é uma obra, e não um reflexo.

Ao sair de um longo nevoeiro é que, contra a claridade e a cultura, a obra e a voz se afirmam. A zombaria será cada vez mais a cor da citação, da função, do uso dos "clássicos": a consolação passageira, ajuda para "durar", traços de um continente despedaçado. "A cultura que eu tinha", diz-se em *Como é*. A cultura pertence ao tempo de certeza e posse: ela é do solo. Mas no tempo de incerteza e não-posse o solo é vacilante, a cultura está enterrada em lugar escondido, há muito a tirar de si para esperar um *verdadeiro* socorro de fora.

Uma voz tão nova não pode ter inspiradores: só interlocutores.

Assim acontece com Joyce. Nem a grande admiração nem a amizade poderiam tornar semelhantes duas dicções tão singulares. Exceção de alguns jogos, como o humor cultural bem joyciano de *Whoroscope*, as adivinhações "religiosas" de *Watt* e *Molloy* (comparar com as adivinhações de *Dedalus*) e os trocadilhos de que a obra de Beckett às vezes se alimenta, trata-se de dois mundos distintos. Duas vozes. Em Joyce é o *bel canto*, o domínio de uma cultura triunfalmente desintegrada, o magistral lance de dados de um combinador totalitário. A voz de Beckett é surda, mal segura, matéria invasora; há repetições, continuações. O espaço comum é o da infelicidade, mas Joyce o habita com o mais poderoso jogo de palavras (e talvez o mais ingênuo) que a voz humana já elaborou. Beckett, ao contrário, não cessa de desnudar a perturbação, inventada no correr das palavras mais próximas, da palavra mais viva. A ele o fracasso natural. Este rosto sempre derrotado é o contrário de Joyce. Sua inquietação o coloca longe de todos os outros.

James Joyce, 1939.

"Todas estas histórias de viajantes, de pessoas que não se podem mover, vêm de mim."
(O inominável)

CONTRADIÇÃO

Num mundo simultâneo e infinito *à la* Giordano Bruno, em que a história só parece avançar para cair no círculo do tempo em expansão (macrocosmo do infinitamente semelhante), no pequeno mundo do si em que o em si se busca na expressão sem fim do discurso (microcosmo da identidade não encontrável) compreende-se que a contradição esteja permanentemente instaurada. Ela é mesmo a única organização possível. Não mais orientação, mas a imensidão do *totum simul* em que o alto é o baixo, o preto, branco e, sobretudo, o sim, não.

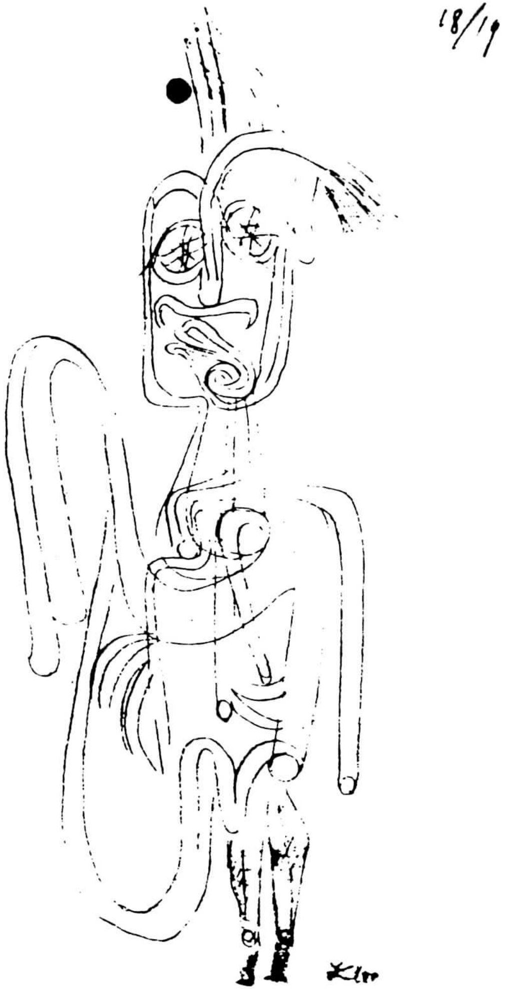
Falar, sabe-se, é não falar: "Falarei de mim quando não falar mais." E a pena de falar não pode parar, porque a palavra é irreprimível, "querendo parar, não podendo parar, esta necessidade de parar, esta impossibilidade de parar, encontrando o porquê, não encontrando mais, reencontrando, não reencontrando mais, não buscando mais, buscando ainda, encontrando ainda, não encontrando mais, buscando ainda, nada encontrando", na raiva de esgotar a busca do um, não encontrável.

O enlouquecimento e a desorientação podem ser lidos ao correr do discurso: a verdade não é uma só, é a de um sofrimento, de um instante que no mesmo instante ameaça e corrói seu contrário: "Não é verdade, sim, é verdade", diz o último dos *Textos para nada*, "é verdade e não é verdade, é silêncio e não é silêncio, não há ninguém e há alguém." O *eu* continua difícil de encontrar, assinalado num *continuum* invasor em que estou deslocado à medida que me contemplo, buscando algum ponto fixo: "Como fazer, como vou fazer, que devo fazer, na situação em que estou como proceder?" É o que se pergunta, desde o começo de seu discurso, o falante de *O inominável*. Resposta: "Por pura aporia (incerteza) ou por afirmações e negações anuladas à medida que vão sendo pronunciadas, cedo ou tarde." A continuação: "O sim e o não retornarão à medida que progredir, e a maneira de cagar em cima, cedo ou tarde, como um pássaro, sem esquecer um único." Sim e não são as batidas da vida na busca de si. Mergulhado na contingência, sonhando em dominá-la, inscrito, sonhando em se inscrever, estando lá, sonhando em se habituar. A dicção só tem a contradição para avançar. "E o sim e o não nada querem dizer, nesta boca, são como suspiros pontuando um desgosto, ou são respostas a uma pergunta incompreendida, a uma pergunta muda, nos olhos de um mudo, de um paralítico, que não compreende (...) suspirando sim, suspirando não”, murmura a voz de *Textos para nada*, onde, com grande esforço, a palavra se projeta de dicção em contradição para avançar: “Estou ainda a caminho, pelo sim ou pelo não, numa direção ainda a nomear...” Mas este avanço não tem ilusões: “Nomear, não, tudo é nomeável, dizer, não, tudo é dizível.” Se a dicção permanece viva e consegue colocar um traço onde só havia antes desejo de novo traço, deve também se acomodar à mentira, ao falso, que são verdadeiros tão logo sejam proferidos, porque passaram e terminaram, e à contradição no devir do discurso sempre aberto: “Tantas vezes a mesma mentira e mentirosamente desmentida, a quem o silêncio gritante é praga de sim e faca de não...” O monólogo é diálogo interminável e jamais se resolve sem recorrer à ficção do casal possível. Beckett é homem de teatro, um teatro imóvel. A infinita busca de si no espaço cíclico do não-sentido ou de interrogação parece emprestar de outros (Giordano Bruno e seu *totum simul* Vico, Joyce e seu mundo imóvel em que as mônadas estão presas nesta eternidade em devir que o crítico Beckett reconhecera desde 1929 no ensaio sobre o *Work in progress*, primeiro estado do *Finnegans wake*) o que levou anos a desenhar, a percorrer, e que lhe é característico. A palavra e a escrita perseguem, e contraditoriamente inscrevem em signos duráveis no tempo de nossa leitura, o aqui sempre em outra parte de uma presença.

⇅ Outrem ⇅ Eu ⇅ Invenções ⇅ Inominável

CORPO

É esta posse longínqua que Molloy, num dia de atenção, descobriu no meio do mundo: “Falo naturalmente dos campos embranquecendo debaixo do rosado e dos animais que cessam de errar preparando-se para dormir, do mar de que não direi nada, da linha cada vez mais aguçada da crista dos montes, do céu onde percebo o tremeluzir das primeiras estrelas mesmo sem vê-las, de minha mão sobre meu joelho e depois sobretudo do outro passeador, A ou B, não me recordo mais, que retornava prudentemente para casa. Meu joelho sentia tremer minha mão, de que meus olhos só viam o punho, o dorso de veias saltadas e a brancura das primeiras falanges." Este corpo que é meu não é meu. Este corpo que não é meu me incomoda e me estorva. Não há necessidade de discutir para saber o que, nesta descoberta e nesta infelicidade, *vem* do dualismo cartesiano (⇄ *Whoroscope*) ou de Geulincx, o ocasionalista: nada *vem* de parte alguma sem se inscrever, para durar, no solo receptivo. O afastamento e a alienação que *acontecem* nesta extensão que me arrasta são mais vividos do que emprestados, como traços indiscutíveis de uma recusa profunda, da recusa não de se encarnar, mas de ser encarnado. É um outro signo, no sentido próprio, da contingência. Mas é preciso durar com o corpo, que vai ser reduzido. "A sombra", começa Molloy, "não é tão divertida quanto o corpo." Ele está longe e será ainda mais afastado, sem se mexer: "Mas agora não vagueio mais por nenhuma parte, e mesmo quase não me mexo mais, e no entanto nada mudou. Os confins de meu quarto, minha cama, meu corpo, estão tão longe de mim quanto de minha região, do tempo do meu esplendor." Moran também concorda com este desterro, no mesmo espaço da busca de si — ele que afirma, caricatura do rigor, seu "horror do corpo e de suas funções". Puritanismo, se se quiser. Angelismo, talvez. Sobretudo: massacre ritual do que se inscreve e não se pode desfazer. Desde então, sem violência mas às vezes maldosamente, trata-se da pulverização lenta da assinatura física: funções de reprodução, andamento, estação, vestimenta e higiene (esta palavra aparece aqui como uma incongruência), queda e júbilo pela queda. Malone se trata de canalha, Moran se executa com antecipado júbilo. "Estar de verdade enfim na impossibilidade de se mexer, deve ser alguma coisa! Meu espírito se derrete quando penso nisso. E ainda uma afasia completa! E talvez uma surdez total! E quem sabe uma paralisia da retina! E muito provavelmente a perda da memória! E só a quantidade de cérebro indispensável para poder se regozijar! E para temer a morte como um renascimento." *O inominável* só se pensava nominável após a redução do corpo, agora intervindo em grande velocidade, de um livro a outro, deixando o existente com a dimensão de uma cabeça, com os olhos para chorar e os lábios para falar, e logo os olhos nem mais chorando, só os lábios falando: "Chegarei quase, talvez, a golpes de mutilação, daqui a umas quinze gerações, a figurar entre os passantes."



Paul Klee, Fantasma de um herói antigo, *1918.*

A voz dos *Textos para nada*, a autopunição, audível na voz de Moran, se faz ouvir de novo para orquestrar o massacre: "Sem mãos, sem braços, é preferível, velho como o mundo, perdido como o mundo, amputado em todos os sentidos, levantado sobre meus cotos fiéis, rebentando por causa da urina retida, velhas orações, velhas lições, cotovelo a cotovelo, carcaça, alma e crânio." Não se trata apenas de deixar cair em ruína o corpo longínquo, de impedimento, de alienação, em suma, o lugar incômodo da contingência. É preciso precipitar sua queda, punir o mau corpo por sua afirmação, por sua possível esperança. *É preferível*: a narração preferiu, para o existente despojado de seu corpo, escolher a impossibilidade de manobrar o mundo. Manobrar o mundo é aceitá-lo. O corpo é o manobrante no contexto contingente do espaço e do tempo. Não sendo livre para desejar esta contingência, pelo menos que seja livre para dirigir a manobra. Destruição autoritária, autopunitiva do ponto de ancoragem e afirmação no texto do mundo, a mutilação progressiva do corpo é portanto ajustamento progressivo à única afirmação suportável: a palavra que nomeia a negação e o exílio. A afasia desejada por Moran jamais chega: é de um lugar fora do discurso que a palavra é dada, como é de um lugar fora do discurso que a vida do corpo é retirada. O corpo não falando, a vida funcionará melhor. Não há melhores faladores do que Molloy, Moran, imóveis, e a coorte de "arrebentados", dos mutilados, que os seguem. A perda do corpo é o triunfo da palavra. Corpo voluntariamente servidor, por despeito de não possuir nunca a liberdade que o liberte, de constatar nele a inscrição que o ligue? A palavra é indefinidamente livre para inventar, procurar, cancelar, enfim: fazer seu jogo? É entre estas duas perguntas que se situa o paradoxo da palavra beckettiana e do corpo submerso.

À incurável ferida chamada homem ("Não suportaria mais ser um homem, não tentarei mais", diz o escritor Moran), a criatura tem sua revanche na única compensação possível a esta infelicidade: a palavra que o diz e, ao dizer, domina-o. Estamos no ponto nodal do empreendimento: a escrita, que é a área e a chance desta revanche, aparece-nos então como o restabelecimento do existente no ser, o único ganho possível pelo qual a perda se esclarece.

⇄ Espaço-tempo ⇄ Moradias ⇄ Palavra serva, palavra livre

CRUELDADE FRATERNA

Banalidade: na esfera em que se bate em si mesma, a mônada arrebenta. De solidão. O exilado, impotente para romper seus limites ou envergonhado de ultrapassá-los, morre por estar longe dos outros. Mas por saber que os outros prisioneiros se sentem da mesma maneira, e que a raiva que o empurra é capaz por momentos de levá-lo para fora, ele tem encontros. Às vezes são encontros amorosos, freqüentemente fraternais, e aí então desajeitados, rabugentos, dilacerados-dilacerantes: "De longe em longe", diz Malloy, "há um co-prisioneiro que a gente gostaria de abordar, abraçar, ordenhar, aleitar, com quem cruzamos, os olhos maus, de temor que ele não permita familiaridades. Até o dia em que, não agüentando mais este mundo que para você é sem braços, você agarra em seus braços os cães sarnentos, conserva-os o tempo indispensável para eles amarem você, e para você os amar; e depois manda-os embora."

O desejo de um irmão é assim, pode ir até a depredação: assim como se agrega um burro de carga por necessidade, agrega-se esta espécie de burro de amor. Surge um semelhante, que se dá: é a relação senhor-escravo, por necessidade violenta de fraternidade. Começa-se por amarrá-lo, por tomá-lo cada vez que for necessário, como um cão de pelúcia, mesmo inacabado. Sendo um homem, o liame se faz pela palavra, pelo assobio: assim Clov se liga ao seu "carrasco" Hamm.

Mas a ligação pode ser mais concreta do que uma imagem: um verdadeiro desejo. "Eu me iludia brevemente", conta Moran a propósito do filho que ele "torturava" cientificamente, "com a idéia de amarrá-lo a mim com uma longa corda, cujas duas extremidades seriam enroladas em torno de nossas cinturas." Ou então o fato representado pela dupla Pozzo-Lucky que atravessa a cena e o mundo ligada pelo cordão umbilical da crueldade que é a corda comprida concebida por Pozzo.

A necessidade de um irmão vai até a tortura física, e esta tortura se explica com o célebre exemplo de *Como é*, que esclarece retrospectivamente as outras relações cruéis/fraternas: o abraço. O tratamento de base reservado a Pim, este lamentável, este "indestrutível irmão", tem seu motivo: lançá-lo à lama, tirá-lo da posição em que se colocou lá em cima, exilado do mundo, para que possa, por seu intermédio, comer e beber. Ele tem suas

...O cordão umbilical da crueldade que é a corda comprida imaginada por Pozzo...

razões, que às vezes deixa escapar em alguns trechos. Assim: "Somos dois meu braço direito o aperta contra mim amor medo de ser abandonado um pouco de cada coisa." Ou então: "Com alguém para me fazer companhia eu teria sido um outro homem mais completo." Ou ainda, dito com mais clareza depois da enumeração pormenorizada das violências infligidas a Pim: "Se ele me amasse um pouco sim ou não se eu o amasse no escuro a lama pelo menos um pouco de afeição encontrar alguém que alguém encontre você enfim viver juntos encostados juntos amar-se um pouco amar um pouco sem ser amado um pouco sem poder amar."

O sofrimento imposto ao irmão carrega o mesmo sinal do sofrimento do solitário: "Ele vira a cabeça lágrimas nos olhos os meus as minhas." É o sentimento intolerável de seus limites que só a violência, o arrombamento, a marca no rosto do outro, o outro, a pele do outro poderão acalmar um instante, pela satisfação da ampliação e da inversão especulares.

Em sua vítima fraternal, o carrasco se sente responsável pela infelicidade de que sempre foi vítima. Em seu carrasco, a vítima lamentável reconhece a marca do infeliz no qual ela se insere, e olha, fascinada, um furor mais infeliz do que ela. Lançados um contra o outro, carrasco e vítima servem à causa da fraternidade.

⇄ Cabeça ⇄ Corpo ⇄ Outrem

DEUS = X + 1

O caso é sério. À porta estão os reformadores de toda ordem, com suas provas irrefutáveis e os rostos de entendidos. Godot está entre eles.

Falou-se demais de Deus na obra de Beckett para que fiquemos inquietos vendo-o procurá-lo debaixo de roupas usadas. Nem Godot, por quem talvez seja um erro esperar, nem Knott, que Watt vê passar e tornar a passar no claro-escuro. Deus, em *Esperando Godot*, é chamado pelo seu nome, distinto sem erro do próprio Godot por intermédio de uma pequena comédia:

ESTRAGON.— Você acredita que Deus me vê.
VLADIMIR.— É preciso fechar os olhos.

[Estragon fecha os olhos,
cambaleia com mais força]

ESTRAGON *(parando, brandindo os punhos, gritando com toda a força).*— Deus tenha piedade de mim!

VLADIMIR *(vexado).*— E eu?

ESTRAGON *(da mesma maneira).*— De mim! De mim! Piedade! De mim!

Quanto a Godot, nós nos espantamos que sua barba branca (acrescentada de novo após uma "correção"; ela é duplamente postiça), suas cabras e suas ovelhas, seu amor caprichoso, ou pelo menos imprevisível, possam ter passado por representar a figura de Deus, já que são, na melhor das hipóteses, uma caricatura, um esboço de caricatura. Como um escritor da força e do humor de Beckett sustentaria, senão pela zombaria, o conceito de Deus nesta imagem de patronato? Nem mesmo a "plumagem perversa" de Mallarmé!

Knott, em *Watt*, tem outro realce. Ele está lá. É um personagem de eclipses, cujas aparições e desaparições inquietam e perturbam em Watt o desejo de saber; é uma autoridade que reina na casa em que Watt encontrou refúgio ao ponto em que tudo parece regulado em torno dele como em torno do Sol. Watt é arrastado neste movimento giratório mais solene ainda pela discrição do senhor, semelhante à ausência: tudo aqui se poderia aplicar a Deus Pai. Não. Há detalhes importantes para embaralhar a imagem: Knott tem um nome que nos diz um pouco por que sua casa se torna, para Watt, este quê de inquieto, lugar problemático e mesmo de um *not* ou *nothing* possível.

Knott nada sabe de si próprio, ficamos sabendo. Necessita de um testemunho, não para saber, "mas a fim de não cessar". Knott, como Deus, teria necessidade de um homem para pensá-lo? Trata-se de um conceito, não de uma pessoa. Mas este conceito, coberto com uma roupa velha de homem, comporta-se curiosamente: "O Sr. Knott circulava por sua casa como um estranho ao lugar, apalpando portas imemoriavelmente condenadas, olhando espantado pelas janelas, tropeçando no escuro de sempre, errando por todos os lugares em busca de banheiro, parando perplexo ao pé da escada, parando perplexo no alto da escada."

"Quando o Sr. Knott circulava no jardim, ele circulava como alguém ignorante de suas belezas, pendendo suspenso diante das árvores, diante das flores, diante das moitas, diante das hortaliças, como se a criação delas, ou a criação dele, tivesse ocorrido naquela noite.''

A palavra de Knott? O Verbo? Não: ''O Sr. Knott estava sujeito a solitárias ejaculações dactílicas de raro vigor, acompanhadas de espasmos nos membros. Voltavam as exclamações: Exelmans! Cavendish! Equimose!'' Deus fraquinho e piscante descido entre os homens, reprimido de toda sede de significação: assim é Knott, assim é o resultado para Watt da estada sob o vazio. Contingência doentia, ele logo se resignará, após ter tentado compreender, a viver no mundo aliviado do insignificante. O insignificante e a contingência lhe foram ensinados pelo senhor do nada, o próprio Knott.

Knott é senhor, como Godot, como Youdi, cujo mensageiro determina a Moran que parta em busca de Molloy. Youdi, ainda anônimo, faz Molloy trabalhar em seu proveito. Youdi é autoritário e distante. Knott é precário e todo-poderoso. Godot é caprichoso e ridículo. São aproximações divinas inaceitáveis e pouco tentadoras, com um rosto que requer ser desenhado diante do próprio Deus tal como aparece em diversos lugares na obra.

EXISTÊNCIA POSSÍVEL

''Aproveitei estar sozinho'', confessa Moran, ''tendo apenas Deus por testemunha, para me masturbar.'' Deus *voyeur* e juiz vê e julga o tronco e a cabeça metidos dentro da jarra de *O inominável*. Mas a ironia se evidencia nesta frase: ''Seus olhos de pedra'', diz-se do rosto de uma estátua* diante dele, ''sem pupilas, estão fixos em mim. A soma dá quatro, contando com os olhos do meu criador.''

Em Malone, Deus está no final do raciocínio: ''Mas era-lhe necessário (ir e vir) por motivos obscuros e conhecidos talvez só por Deus, ainda que para dizer a verdade Deus não parece ter necessidade de motivos para fazer o que faz ou para omitir o que omite, no mesmo grau de suas criaturas.'' E por estar no final do raciocínio da criatura de *Como é*, para quem a presença de sacos consoladores dispostos no trajeto que liga vítimas e carrascos supõe uma providência e uma atenção divinas, da mesma maneira que a palavra saída destas vítimas e destes carrascos — como a criatura aqui falante — ele reclama um ouvinte, uma orelha-testemunha:

---

* Humor e realismo beckettianos. Na Rue Brancion, em Paris, o hipófago de que fala *O inominável* está em frente às pequenas jardineiras de madeira de um velho café.

"[...] é possível uma história de bondade até numa enxovia"
"[...] uma orelha em alguma parte lá em cima e o murmúrio que se eleva até ela"
"[...] necessidade de algum passo dos nossos uma inteligência em algum lugar um amor que durante"
"[...] e a quem tem motivos para atribuir poderes excepcionais"
"[...] e a quem tem motivos para levar em conta esta voz [...] não é dos nossos"
"[...] que se escuta a si próprio."

A mesma coisa acontece com a obstinação da larva de arrancar de Pim a confissão ou a não-confissão de uma crença qualquer: "Deus sobre Deus desespero de causa confusão completa se ele acreditasse naquilo ele acreditava naquilo e depois não mais possibilidade suas razões nos dois casos meu Deus." É fácil (até demais) ver atuar não mais a especulação de um espírito lógico em busca de certeza, mas a de uma alma, para chamar as coisas (ou o que se crê que é) por seu nome, enlouquecida de incerteza. Deus está suposto, e até mesmo posto, e tudo leva a Ele, sobretudo o ato de vaguear, a espera, a pena, a palavra. Por outro lado até o teólogo menos sutil bebe o leitinho da blasfêmia: injuriar Deus é demonstrá-lo. Zombar dele é provar-lhe a existência. O furor contra Deus aparece em *Textos para nada*, sendo Jesus "apontado como imbecil divino". Abraão, em *Como é,* é ameaçado por um gesto feio: "Somente terei o dedinho para voar no seio de Abraão, eu lhe direi para metê-lo naquela parte." O próprio Criador é surdo aos maus-tratos ("maldizer Deus nenhum som anotar a hora mentalmente e esperar meio-dia meia-noite") e aos bons tratos, aliviados sem convicção ("amaldiçoar Deus ou abençoá-lo e esperar de relógio na mão"). Hamm arrasta seu pequeno mundo no esforço inútil da oração, de qualquer forma ridicularizada. Finalmente há o concerto de fracassos coroado por "o porco!" "Ele não existe!", e a acusação feita a Deus, em *O inominável*, de importunar a criatura com porcalhões interpostos.

O escárnio que "provaria" a existência de Deus se alimenta com a leitura de *Watt* ou *Molloy* através deste problema, entre outros: “*Um rato, ou outro animalzinho, come uma hóstia consagrada.*

1. Ele ingere o Corpo Real, sim ou não?
2. Em caso negativo, o que aconteceu com o Corpo Real?
3. Em caso afirmativo, o que fazer com o rato?”

Em *Molloy*, o problema se alimenta com a série de “perguntas de ordem teológica” que preocupa Moran por ocasião de sua viagem de retorno. Aí estão algumas delas:

4. Quanto tempo o Anticristo vai nos fazer esperar ainda?
5. É realmente importante saber com qual das mãos se comicha o ânus?
10. É exato que São Roch bebê não queria mamar às quartas-feiras e às sextas-feiras?
11. Que pensar da excomunhão da gentalha no século XVI?
13. Que preocupava Deus antes da criação?
16. Que tal dizer a missa dos mortos para os vivos?”

Escutem-se também, com o fervor que se impõe, as maldições produzidas pela loucura provisória que saem da boca em *O inominável*: “Falando sempre, buscando sempre em si mesmo, fora de si, não buscando, perdendo a cabeça, amaldiçoando Deus, não o amaldiçoando, não podendo mais, podendo sempre, buscando sempre, na natureza, no entendimento, sem saber o quê.”

EXISTÊNCIA FICTÍCIA

O que é exatamente este Deus: relojoeiro, providência ou carrasco? Pode-se crer neste produto da busca de um *entendimento* perturbado, sedento de sentido? Vimos e veremos o que significavam as orações (⇄ *oração*) que se erguem até ele. Que vale o conceito em si? Deus está no final do sofrimento insuportável... “os outros, um Deus, é forçoso”, lê-se em *O inominável*, “imagina-se, é fácil, acalma o principal, adormece um instante. Sim, Deus, não acreditei nisso, promotor de calma, um instante...”

Deus é esta ficção que o existente se dá: “Deus e os homens [...] covardemente eu os inventei [...] para retardar a hora de falar de mim.” Veremos neste recurso da criatura menos o traço de uma crença qualquer “fora do livro” do que o efeito, no livro, de uma compaixão remetendo não a Deus Pai, mas ao escritor. Nos momentos de lucidez, de coragem, não há nada a fazer para manter por mais tempo esta ficção custosa e pueril: é o que está dito ainda nestas palavras de *O inominável* que esclarece a invenção dos *senhores*, de Youdi a Godot passando por Knott, citando (o que é excepcional em Beckett) e destruindo a ilusão da primeira frase de *O fim:* "O senhor. Algumas alusões aqui e ali, como a um sátrapa, para me fazer lamentar. Eles me vestiram e me deram dinheiro, aí está o gênero, sem ruído. Depois mais nada. Ou o patrão de Moran, esqueci o nome."

A providência de *Como é*, dispensadora de sacos e doadora de sentido, também está pulverizada pela lucidez que é igualmente movimento e indicadora de ficção: "Estas histórias de sacos colocados sim ao cabo de uma corda sem dúvida sim de uma orelha que me escuta sim de um cuidado de mim [...] bagatela sim."

DEUS = X + 1

Deus é o nome do promotor de escuta, o prenome cômodo e passageiro da transcendência na qual o existente se sente tomado. Senhor responsável pelo mundo e pela narrativa do mundo, para quem busca o apoio de um responsável, o tempo de uma fraqueza, ele é implicitamente aquele de quem *O inominável* diz: "Eu sabia, seríamos cem se fosse necessário haver cento e um." Ou ainda: "Eles seriam X se houvesse necessidade de X mais-um. Ele é o terceiro, para quem toda a palavra tem necessidade de se dirigir, todo percurso para se estender, toda a vida para se orientar ("Ele, o senhor, não se sabe, o eterno terceiro"), a testemunha das testemunhas, suscitado pelo furor do discurso de se escutar, o furor do falante de se dizer, o furor da vida de se pôr no mundo. "E não acabou, todos os povos não bastariam", anuncia o 12º dos *Textos para nada.* "Ao cabo de bilhões haveria necessidade de um Deus, testemunhas testemunha sem testemunha." Acalmado o furor, Deus é só uma lembrança. Resta Winnie para "exaltar o Todo-Poderoso rindo com ele de suas brincadeirinhas, sobretudo quando elas são fracas". Doce ficção que se consola com tudo. Ajudando-se com esta maneira de falar, relega para longe a existência fictícia de um Deus, provisório, ilusório, ômega de todos os discursos do discurso. Última palavra: X + 1. Não há jamais última palavra. É o infinito da busca. O próprio Deus jamais faltou. Ele servia, há ainda tempo de dizer, para mascarar uma falta sem termo nem cúmulo.

⇄ **Testemunho** ⇄ **Invenções** ⇄ **Jesus** ⇄ **Oração**

ELEUTHERIA

"Amei a imagem do velho Geulincx, morto jovem, que me concedia a liberdade de me lançar ao mar em direção ao Levante, na ponte do negro navio de Ulisses", já disse Molloy, a quem ocorre despertar de si mesmo "em plena harmonia preestabelecida". Acontece a Malone deixar que as palavras expliquem a própria escravidão: "Tudo se mantém tudo mantém você." Acontece a Vladimir e a Estragon se encontrarem, Vladimir "maldito" ou "danado", Estragon numa bandeja. "Não há dúvida, estamos servidos numa bandeja." Acontece a Hamm e a Clov, sobretudo a Hamm por ser a pessoa que raciocina, ligar o querer ao poder:

CLOV .— Faz isto, faz aquilo, e eu faço. Jamais recuso. Por quê?
HAMM .— Você não pode.
CLOV .— Em breve não farei.
HAMM .— Você não poderá.

Também acontece a Winnie sentir-se presa a este instante em que nada mais pode fazer: "Não, é preciso que aconteça alguma coisa no mundo, alguma mudança, não posso mais." Enfim, está inscrito na condição de vítima dos mudos de *Atos sem palavras I* e *II* que eles são condicionados à cadência dos assobios e das aguilhoadas para se deslocar, repetir os gestos da vida. Mas o único gesto possível é subir de novo o curso do rio, fazendo na superfície um trajeto sem ilusão. Curiosamente, a imagem da *Ética* de Arnold Geulincx é talvez a responsável por esta condição rastejante em que se refugia a última liberdade: Molloy em sua floresta e seus fossos e o verme do vaso de *Como é* assinam um tratado entre eles num meio que é o da privação e da alienação. Mesmo se este tratado não diz respeito a eles, por causa de sua condição deitada, imóvel ou rastejante, o corpo deles signifi-

ca a liberdade da recusa, único recurso de um Murphy, por exemplo, emprestando do ocasionalista Geulincx seu belo preceito belgo-latino "ubi nihil vales, ibi nihil velis". De sua posição-refúgio na cadeira de balanço, Murphy diz: "Estava lá sua fantasia, Belacqua, uma das mais bem organizadas de toda a coleção. Ela esperava além da fronteira do sofrimento, era a primeira paisagem da liberdade."

O drama e esta conclusão são os motores da primeira tentativa dramática concluída, mas inédita, *Eleutheria,* de título sem margem a dúvida. É da liberdade que trata o debate que opõe um outro "solipsista prostrado", Victor Krap (um único p, por ser o primeiro com este nome), à família, ou antes à família das mulheres, por que seu pai, parecido com ele, deixa escapar, pouco antes de morrer: "Meu papel está concluído." O filho se afasta, se encerra, para não ter de representar o mesmo papel. "Fazer o que com a liberdade?", perguntam a Victor. "Nada", responde ele, recusando-se a dar forma ao que lhe parece simulacro, ilusão. Instado a explicar, ele não sabe dizer o que é ser livre, embora o tenha desejado, mas sabe dizer como se comporta: "Em primeiro lugar eu era prisioneiro dos outros. Então os deixei. Depois fui prisioneiro de mim. Era pior. Então me deixei." Ele realça o julgamento com que é mascarado e marcado: "Mas não estar mais entre vocês à força de ser livre é uma vergonha e um escândalo." Ele viverá, mas "sendo o menos possível, não se mexendo, não pensando, não sonhando, não falando, não escutando, não percebendo, não sabendo, não querendo, não podendo, e assim por diante". Ele não se matará a fim de se ver morrer, livremente.

A contradição que ele encarna ao viver, contra sua escolha ou apesar dele, salta-lhe, no entanto, aos olhos. Num único gesto ele decide se passar para o campo das máscaras: "Renuncio a ser livre. Não se pode ser livre. Enganei-me." Pensa-se que ele está ganho para a causa. Mas, última mudança completa, ele retorna ao leito-prisão, recusa-se de novo a se misturar aos papéis, conclui imóvel o trajeto, "as costas magras voltadas para a humanidade", sabendo que jamais será livre, mas acreditando poder sentir o devir. A contradição em que Victor se debate, na ambição de nada ser, assemelha-o ao fim de seu pai, escritor, extenuado pelo esforço que parece ter feito para se impedir de aderir. Mas se a posição de recusa é insustentável sem compromissos, ela pelo menos teve sucesso no projeto dos falantes que continuarão o gesto de Victor e o levarão ao espaço-tempo em que toma forma e valor: a escrita, a palavra. Molloy e seus epígonos serão escritores, narradores, inventores. Geulincx disse: "Se um viajante está num barco em marcha para o ocidente, há alguma coisa que o impede, no barco, de se dirigir para o oriente? É assim que a vontade de Deus dirige todas as coisas, leva tudo numa espécie de ímpeto fatal, sem que nada se oponha ao que tentemos, de resistir à sua vontade por uma deliberação plena e perfeitamente livre de nossa parte" (Alain de Lattre cita esta passagem da *Ética,* página 167, em seu livro *O ocasionalismo de Arnold Geulincx).* Fazendo os personagens escritores, fazendo-se escritor, fazendo coincidir o traçado da escrita com o contrário, a reivindicação de liberdade, Beckett inscreve e salva a única liberdade possível.

Samuel Beckett

ERRÂNCIA-DISCURSO

Heráclito: "Você não saberia atingir as fronteiras da alma, mesmo indo tão longe onde levam seus passos: tanto é profunda a Palavra que a habita."

Os personagens beckettianos, com algumas curtas tréguas, erram sem ilusão: o poeta de *Echo's bones,* Belacqua, Murphy, Mercier e Camier, as sombras que habitam o espaço de *O expulso, O calmante, O fim,* como fizeram em seus começos Molloy e Moran, como ainda faz, arrastando-se e gemendo, o estafado verme do vaso de *Como é.* O errar sem ilusão prossegue no falar sem repouso de todos os falantes pregados no chão — quem erra não pode ainda falar, quem fala não pode ainda errar — até que, enfim, abandonada a busca, o espaço do livro e do tempo de leitura sejam o espaço e o tempo de uma paralisação fora de busca, fora de tragédia, de uma estada na semiquietude enfim ganha ou de um retiro na brancura do neutro (*Bing*). A errância e o discurso, ambos inquietos, percurso de palavras, percurso de um corpo, são duas imagens de uma mesma busca: a da alma, falando em sua habitação, com o único objetivo de se encontrar ali um dia.

Os sábios chamarão a isto de ilusão: se a alma *é* palavra, é pela palavra que ela jamais se encontrará, porque é lá que ela habita. Jamais poderá ser desalojada. Vê-se o mesmo profundo desejo da obra na sua ontogênese: partindo de uma errância, ela reencontra logicamente, ao continuar com exigência e rigor, a errância das histórias.

⇄ História ⇄ Invenções ⇄ Palavra serva, palavra livre

ES

No claro-escuro do semidespertar em que as histórias se desenrolam, podemos ouvir as palavras-chave do nascimento segundo Freud:

"*Wo Es war, Soll Ich werden*? / Onde isso estava, daí o sujeito deve advir?"

O discurso astucioso mantido pelo inconsciente com a consciência clara, as ficções (desviadas) do inconsciente para se fazer entender, a névoa de incerteza e o sistema de figuras com que encobre seus passos ou constituem sua expressão — tudo isso permanece em traços e inscrições no eu ao despertar. É como se a obra de Beckett fosse esse despertar do eu. A identidade, no entanto, ainda está por ser resgatada. O eu ainda está por se fazer, ele *não é* este olhar agudo levado à cena quase escura em que se agitam os fantasmas do despertar. Mas este olhar é o desejo do despertar. A voz é muito infeliz para que as fábulas por ela aceitas a contentem. As ficções em que o eu se deixa penetrar e que são, com todo seu suntuoso aparato de imaginário, o aparelho mesmo do *Es*, não podem ser os limites do eu. É preciso ir além para encontrar a plenitude do ser, esgotar-se para se realizar. É como se estivéssemos lidando com esta obra do discurso de uma psicanálise escrita. Alguém, ausente, ainda por se constituir, deixa falar, fora dele em direção a ele, um outro qualquer, que está lá, que vem de longe e da profundeza, feito de mentiras, desmentidos, desejos: sono, matriz, morte. Medos. Medo de morrer, medo dos outros, medo de si, e a palpitação que produz a obra, do claro ao escuro, do escuro ao claro, do eu ao outrem, do outrem ao eu, sem fim. Sem fim? Sim, põe-se um termo a este drama da produção do si para si, talvez provisoriamente, em textos como *Basta*, sobretudo *Imaginação morta, imagine* e *Bing*. O drama só se tornou realmente claro com *Novelas* e a trilogia (*Molloy, Malone morre* e *O inominável*). Este é o lugar onde se representa o drama da mitologia e da persona.

⇄ **Identidade**

ESCRITA

Beckett deve ser lido em voz alta, mas com a respiração bem calibrada da alta voz interior. O leitor, sem distanciamento nem mediação, apropria-se desta palavra inscrita. Ela se libera de acordo com a articulação, a escansão, as dificuldades, enfim a *física* de uma respiração. Todos os falantes são, em primeiro lugar, escritores. Eles têm um relatório a escrever; lê-se nestes relatórios signos de sua atividade escrevente. Malone se prolonga em seu caderno e no último pedacinho de lápis: "Acabo de escrever. Creio que ainda dormi, etc. Espero não desnaturar demais meu pensamento. Acrescente agora estas poucas linhas, antes de me deixar de novo..." O anônimo que traça os *Textos para nada* é mais legível ainda: "Controlo com o canto do olho a mão que escreve." Mais adiante especifica melhor: "Sim, vejo a cena, vejo a mão, ela sai lentamente da sombra da minha cabeça e retorna de um salto, não tenho nada com isso. Como um animalzinho que com as patas empurra uma pontinha descoberta, depois reentra, o que é necessário ouvir, eu digo como ouço."

É ali que se dá o reencontro e toma forma uma atividade que culmina na escrita mas não se origina dela: há uma escrita por trás, a palavra escutada. A palavra tem *motivação* na escrita. Releiam-se as últimas palavras da seqüência precedente ou leia-se de novo em sua duplicata ("É lá onde eu faço o enxerto, não compreendendo o que ouço, não sabendo o que escrevo"): trata-se de localizar no trabalho a atividade oral-auditiva na atividade escrita. Antes da pena existe uma voz. "Uma mão em qualquer parte, ela chama isso de mão, ela quer fazer uma mão, enfim, alguma coisa, em alguma parte, que deixa traços, do que se passa, do que se diz, é na verdade o mínimo, não, é romance, ainda romance, só a voz é ruidosa e deixa traços. Traços, ela quer deixar traços." A mão aqui está como que escutando a voz (é preciso conciliar-se com a imagem) e ela obedece fielmente, traçando em seu lugar o que sem ela se apagaria.

Oh! como sou fraco! Não importa. Terei, no entanto, a força de levantar o porta-caneta e a coragem de cavar meu pensamento

LAUTRÉAMONT

O melhor testemunho é uma estranha figura no interior da figura de *Como é,* uma verdadeira tapeçaria à maneira de Henry James, no coração da obra, da obra inteira. O que está fazendo o companheiro de Pim, após tê-lo abordado e reconhecido neste novo espaço fraternal, para fazê-lo cantar, falar, para lhe sugar as fábulas "lá em cima na luz"? Comunica-se com ele a golpes de inscrições: "Quadro de excitações de base um canta unhas no sovaco dois fala abridor de lata no cu três stop soco no crânio quatro mais forte cabo do abridor de lata no rim." Até que finalmente a inscrição maior intervenha: a gravação à unha, nas costas de Pim, da mensagem que o solitário quer lhe fazer chegar. A lógica só pode se dar conta de uma mensagem, das costas arranhadas à consciência leitora, se passar pela analogia pele lacerada-página rabiscada. Escrita cruel e sadismo da inscrição: ambos têm por objetivo resultar na palavra de Pim. O mal da escrita está em só sofrer perante um bem, o bálsamo da palavra fraternal. Pim responde às inscrições dilaceradas-dilacerantes (*Tua vida lá em cima na luz* ou *tua vida aqui antes de mim,* ou *tua vida com o lá em cima e com o aqui porco* ou *ama-me porco*) como se estivesse sempre escutando esta escrita mediadora de um desejo, por uma palavra consoladora. A escrita, único espaço oferecido à palavra, está portanto instruída por ela. Compreende-se por que de todas as línguas articuladas hoje o beckettiano, em primeiro lugar escrito, conserva todos os recursos da presença do falante. É uma linguagem que vai da boca à orelha com o auxílio fiel da mão.

Em todos os níveis. As criaturas engolidas pelo tempo do discurso estão prometidas ao sem-nome de onde elas saíram. O escrevente (*Como é* fala do escriba) pode ser Molloy ou o inominável, que se hipostasiam em sua ficção. O escritor se ausenta nestas figuras e se entende nesta palavra ditada nele ao escutante que ele quer ser, para estar em outra parte, para estar melhor. Todo o escrito está nestas escutas, nesta articulação.

⇄ **Voz**

ESPAÇO-TEMPO

Num dos raros momentos da obra em que se cita a si próprio, o discurso beckettiano declara a imobilidade e o retorno do tempo. *O inominável* se recorda do refrão de *Esperando Godot*, em que as possibilidades fraternas se multiplicam: "É um sonho, sem fim, trata-se apenas de dormir, ainda, é como na canção, um cão vem ao escritório, rouba um ouriço, mas o chefe a golpes de não sei o quê deixa-o em pedaços, segunda copla, os outros cães vendo isto logo logo o enterram, ao pé de uma cruz de madeira branca, em que o passante podia ler, terceira copla, como a primeira, quarta copla, como a segunda, quinta como a terceira, se você ainda quiser, à vontade, cem, mil, não há mais lugar".*

A estrutura em refrão não é apenas a de *Godot*, mas também a de *Oh! os belos dias*, de *Comédia*, que se repete palavra por palavra e denuncia o infinito do recomeço. É a de todos os romances de busca, principalmente *O inominável*, em que o falante recai, uma vez usadas as fábulas, nas velhas incertezas. Esta estrutura é a imagem de um trajeto que não é um trajeto. Molloy? "Sempre me entristeceu recair, mas a vida é feita de recaídas, diríamos, e a morte também deve ser uma espécie de recaída, não me espantaria." Moran? "Recair sem fim nos enche de contentamento." A criatura submetida ao tempo refaz os mesmos gestos, torna a jogar o mesmo jogo no ritmo da repetição dos dias e só avança com a segurança das coisas velhas. "Minha vida e suas velhas banalidades", nota um dos *Textos para nada*. Ou: "Isto é, as mesmas coisas retornam, trazidas, empurradas umas pelas outras, sem necessidade de saber quais." Ou ainda: "Isto retorna à mesma coisa, por não ser isto, mas ainda outra coisa, ou a primeira que retorna, ou é sempre a mesma, a mesma coisa que se propõe, para minha perplexidade, e desaparece, antes de se propor de novo." Para seguir o existente no jogo desta repetição, para vê-lo existir como certeza num mundo incerto, basta interrogar Hamm: "Amo as velhas perguntas. (*Com entusiasmo*) Ah! as velhas perguntas, as velhas respostas, só isso interessa!" Assinale-se, sobretudo, nos recomeços de *Oh! os belos dias,* a ressurreição da sombrinha que se incendeia sobre Winnie e reaparece misteriosamente, no segundo dia, intacta, nova. "Sim", murmura Winnie, "parece que se produziu alguma coisa, alguma coisa parece ter-se produzido, e nada se produziu, é você quem tem razão, Willie (*tempo*). A sombrinha estará de novo lá amanhã, ao meu lado neste montículo, para me ajudar a passar o dia..." O tempo humano não tem história suficiente.

---

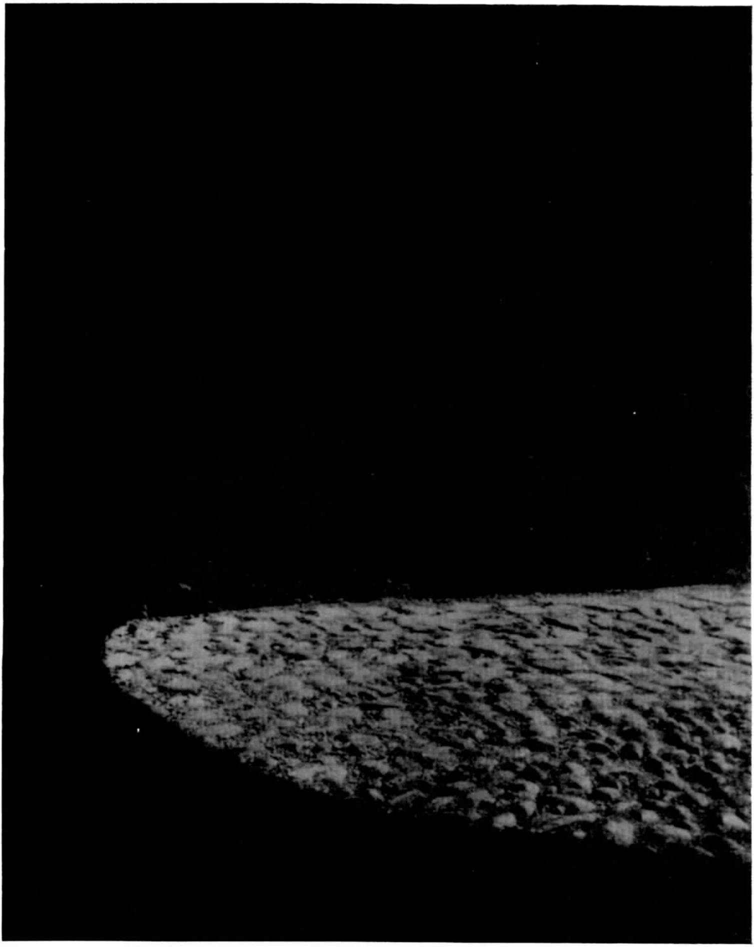
* Esta salmodia é de origem germânica. O modelo saboroso se encontra na tradução alemã de *Godot*.

Em Nietzsche, mantém-se a coerência, do Eterno Retorno à morte de Deus, pedra angular e única fonte de orientação. Mas em Beckett a pedra do sentido foi, por assim dizer, retirada. Desde então o mundo só avança ilusoriamente. É como a árvore de *Esperando Godot,* onde nasceram as folhas que a situam em outra parte, mas sob a qual se desenrola a mesma cerimônia imóvel da espera. Não é de espantar que o traçado "percorrido" neste tempo de retorno tome o aspecto das duas figuras do círculo e da espiral, durante o tempo em que o personagem se desloca. O círculo seria a fatalidade e a imobilidade — puras, simples. Por isso o círculo é antes tentação do que realidade, a se acreditar em *Como é.* Um dia se diz: "Tudo torna estas palavras ainda aqui dias noites anos estação esta família." No outro dia, quando se realiza a procissão dos vermes do vaso, "sem Sol sem terra nada que torna o mesmo instante sempre em todos os lugares", essa imobilidade total não passa de ficção, porque se nota escrupulosamente o menor movimento das larvas presas no visco. A explicação está na escolha do ponto de vista. Embaixo, o trajeto se realiza segundo uma linha que se pode imaginar direita. Em cima, no lugar imóvel dos homens em pé e da visão de Sírius, onde o escritor se refugia de quando em quando para imaginar a vida humana, a imagem do círculo se impõe: "A rodar em círculo somos, portanto, quatro ou um milhão somos quatro a nos ignorar um milhão a nos ignorar uns aos outros e cada um a si mas aqui cito sempre não andamos em roda, isto é lá em cima na luz onde o espaço é levado em conta aqui a linha direita a linha direita em direção ao leste.''

Há, portanto, um deslocamento, um avanço. Da combinação de repetição e marcha nasce a imagem mais fiel da espiral. As imagens de Molloy são designadas várias vezes. As imagens de Mahood de *O inominável* merecem ser indicadas. São em primeiro lugar banais, como as que ele descreve para voltar para casa: ''Eu estava provavelmente atrapalhado numa espécie de espiral invertida, quero dizer cujos anéis ao invés de ficarem cada vez maiores, encolhiam-se, até não poder prosseguir, visto o espaço da espécie em que eu devia me encontrar.'' Mas logo, curiosamente, as imagens designam um lar, ausente, cuja evocação lembrará o essencial da diligência do discurso e do existente. Antes ele dissera que sua partida — sua família — era normalmente o lugar da chegada: ''Partindo deste lugar, era normal que a ele retornasse, dada a exatidão de minha navegação.'' Depois ele sublinha que, para escapar a este retorno e a suas conseqüências, ''teria sido necessário me desviar de mim mesmo''. E então aparentemente se contradiz, ao precisar: ''Depois de tudo é talvez com efeito o que eu fazia. Isto explicaria minha diligência vagamente circular.'' Assim o tempo imóvel é o espaço circular do caminho para si e da fuga de si. Da periferia para o centro, anda-se em círculo. Não se sai do tempo como se sai de si. ''Tudo roda no vazio, mas sim, não proteste, tudo roda, é uma cabeça, eu estou numa cabeça'', diz claramente *O inominável.* É o movimento giratório do existente em torno de si mesmo, epicentro ideal no tempo sem orientação de sua existência.

A verdade é que não se pode sair do tempo, esta ''gaiola das horas'', segundo uma imagem falante de *Mercier e Camier.* O tempo humano é este espaço onde Molloy se encontra antecipadamente imóvel, mesmo errante, espaço-tempo, diz ele, ''que não me afasta de nenhuma pátria, não me leva a nenhum naufrágio''.

O passado é imemorial. Todos os personagens que vivem o tempo são criaturas sem idade, sem memória de sua idade. Assim são os ''velhos'' de *Basta* e *O calmante,* e assim são os personagens aparentemente mais alertas, como Vladimir e Estragon, mergulhados no tempo sem pontos de referência de uma existência muito velha. Eles poderiam se reconhecer e confessar com as palavras de Malone moribundo: ''Não sei há quanto tempo es-



"Viver é errar sozinho vivo
no fundo de um instante sem limites,
onde a luz não varia..."(Malone morre.)

tou aqui, devo dizer. Sei apenas que já era muito velho antes de estar aqui."

O presente, ou o instante vivido ilusoriamente como presente, dilata-se nas dimensões da vida inteira: sem limite, impossível de interpretar, englobando em sua enorme totalidade ("tempos enormes" é um dos refrões-chave de *Como é*) a consciência voltada para si própria: "Viver é errar sozinho no fundo de um instante sem barreira, onde a luz não varia e os destroços se parecem" (*Malone morre*). Fala-se também de "um enorme segundo, como no paraíso" (*Textos para nada*) e ainda do "mesmo instante sempre em todos os lugares" (*Como é*). Nestes momentos a narrativa tenta em vão fornecer um passado ao personagem, orientando-o, salvando-o, dando-lhe enfim uma oportunidade de sair do tempo, de nascer. Portanto, as pessoas vivem, falam. "O fim está no começo e, no entanto, continuamos", diz Hamm. E espreitar o tique-taque do despertador, impacientar-se: "Isto não acaba nunca!" Em suma: reunir com todas as forças a duração no tempo, colar-se ao tempo na esperança de precipitar seu curso. Nas frases de Hamm, o faminto, e Clov, o acólito ("O que está acontecendo, o que está acontecendo?" / "Alguma coisa segue seu curso"), reconhece-se a vacância no tempo. Os conceitos encontram sua realização em "Então que isto acabe!" ou em "Desde que isto não pule!", com que o falante se lança em direção ao fim do tempo. Falar os faz *avançar*. É o que se ouve em *Comédia,* quando o homem, chamado para o drama da extração oral, projeta-se no repouso de um futuro anterior: "Tudo aqui, quando é que tudo aqui terá sido... comédia?" É o que diz Hamm quando Clov tem o mau gosto de perguntar: "Você acredita na vida futura?" A resposta é viva: "A minha sempre foi."

Outros serão mais sábios. "Jamais alguma coisa muda", constata placidamente Winnie, tendo nos lábios um sorriso de quem se coloca fora do tempo e tem toda a eternidade para sofrer. Estar calmo. Há obras que deixam a pessoa numa ex-paralisação intemporal, como se a tensão acabasse por romper as forças, como se a espera não pudesse mais ser suportada. "Aquele dia? Que dia?", espanta-se Winnie, desfolhando suas lembranças. "Pode-se falar ainda de tempo?" A expressão que ela usara para se recuperar, cada vez que conta os dias, as noites, em prazos, em marcos, é "o velho estilo". "Passar o dia": utilizar os recursos disponíveis para enfrentar o mau tempo com boa disposição. Clássicos, música, canção, oração, enfim: palavra. Não se mata o tempo. Suporta-se. Fala-se. Só a palavra tem movimento, mimando-suprimindo o curso do tempo.

⇄ **Horas** ⇄ **Errância-discurso**

ESPERANÇA

Para Moran, a esperança "é a disposição infernal por excelência, ao contrário do que se acreditou até nossos dias".

EU

Lar sem lugar, sede hipotética de um fenômeno anônimo, epicentro: "Vindo ao mundo sem nascer, permanecer nele sem viver, não esperando morrer, epicentro das alegrias, das penas, da calma. O que é menos mutável a gente acredita ter de mais real. Aquele que está fora da vida a longo prazo a longa vida vã quer que não se cesse de ser. Que não se economize a raiva de falar, a raiva de pensar, de saber o que se é, o que se era..." / *O inominável.*

Só se constata após o golpe, por traços suspensos, escritos, ou pela graça de um testemunho atento.

⇄ **Identidade** ⇄ **Inominável**

HIPÓSTASES

"Falar, depressa, palavras, como o menino solitário que se divide em vários, dois três, para estarem juntos, e falarem juntos, à noite."

É isto o que diz Hamm, com ardor no coração, e o que o impele a continuar seu romance, para ouvir alguém lhe dever algo e para dar a alguém algo de si, para poder se escutar e se escutar falando. É o movimento que leva a maioria dos falantes a pôr no mundo personagens-sombras, personagens-ecos, saídos deles próprios e a eles retornando, portadores de um pouco de luz e fraternidade. Cissiparidade do existente, porque o outro está longe. "Rebentando de solidão e de tédio", diz *O inominável,* "a ponto de eu duvidar de minha existência."

Para sentir que existe, é preciso um testemunho, ou um produto. "Esse est percipi", mas também, num sentido banal para nós, "esse est facere". Ao produzir alguém que o contempla, quando ele está "sozinho a falar, sozinho a escutar, sozinho a ser só, os outros tendo partido", alguém que se assemelha a ele e em quem colocou toda sua complacência, ele se salva da desocupação.

Malone é claro sobre isto. Ele age como todos os narradores beckettianos, a partir dele principalmente: "Sim, tentarei criar, para manter em meus braços uma pequena criatura, à minha imagem, diga o que eu disser." Ele se explica com a ajuda de uma figura superexpressiva: "Contarei a mim, e depois contarei ao outro que é o meu pequeno, e que comerei como comi os outros, por necessidade de amor, merda, não esperava isso, homenzinho, não posso parar." O arquétipo da imagem saturniana já se encontra em *Molloy:* "Sim, eu fui meu pai e fui meu filho." Esta postura do criador comendo sua criatura exprime em seu misterioso funcionamento uma ambigüidade do existente. É uma necessidade de nascer segundo si mesmo, complacência em relação ao produto resultante, absorção narcisista desse produto, o que é também violência feita à sua insuficiente alteridade. "Vendo-a mal vinda, ou assemelhada demais", repete Malone falando de sua criatura, "eu a comerei."

Aí está o círculo vicioso onde se fecha o solitário falando sem fim a si próprio: engendrar hipóstases que remetem a si próprio, amado e odiado ao mesmo tempo, mais odiado do que amado, sem dúvida. Na imagem escolhida pelo desgosto que ela condensa há mais aversão fatalista do que verdadeira crueldade.

Para ter um irmão ("Isto me daria um semelhante, seria surpreendente, meu primeiro semelhante, seria histórico, saber-me semelhante") é preciso, portanto, passar por isso. E é por isso que os exilados passam, delegando diante deles, na extensão que é o espaço dos homens, concentrados luminosos aos nomes (quando eles têm nomes), cheios de sombras e de perguntas, e que são os nomes de personagens dentro dos livros, Macmann, Sapo, Worm, etc.

Mas, sabe-se, estas aparências são também máscaras, pretextos, desvios: outros movimentos que a necessidade de um irmão saído de si, presente na câmara de eco ou na câmara de espelhos, levaram o narrador para a sua narração.

⇄ **Inominável** ⇄ **Avatares**

HISTÓRIAS

"Histórias, histórias, anos, anos de histórias, sozinho, tudo ia bem, de repente surgiu a necessidade de um outro, ao meu lado, não importa quem, um estranho, a quem falar, imaginar que ele me ouve, anos sozinho, depois, agora, de um outro, de um outro que... me teria conhecido." É o que traz a voz de Henry, no escuro da escuta radiofônica em que se localiza *Cinzas.* Mas para o ouvinte, o espectador, leitor de Beckett, estas palavras têm qualquer coisa de revelador e banal. No teatro, nos romances, é quase cada narrador e cada personagem que são *histórias.*

Na segunda vertente da maioria dos dramas, é preciso contar uma história "quando falta tudo", para falar como Winnie. Hamm cultiva o gênero romanesco, sua história é sua posse mais preciosa, deve ser escutado: ele se inventa uma vida, ganha pontos sobre o tempo. Winnie se salva, mesmo também fraca, com o recurso de uma ficção de jardim de infância. Henry ocupa o centro de sua história com uma outra história, centrada sobre seu pai, que ele tenta encontrar desesperadamente. Para o narrador de *Cascando,* também um estranho condensado radiofônico, do universo fictício e oral, o final da história a contar seria de um alívio existencial: "História... se você pudesse acabá-la... você ficaria tranqüilo... poderia dormir... não antes... oh! eu sei... acabei... das mil e uma... feito que isso... isso minha vida..."

É um belo sudário bordado de histórias que é preciso oferecer à Dama

CÉLINE

"Digno do Juízo Final! Você ouviu?" (Final de partida.)

Isso minha vida: não era necessário aguardar *Cascando* para saber que a vida do existente eram histórias, tecidas de histórias, sustentadas pela história. Molloy declarou esta necessidade desde os primeiros momentos de sua odisséia oral: "O que eu preciso são histórias, custei a entender." Mas acrescentou: "De outra parte, não estou seguro."

Qual é o objetivo da história? Em primeiro lugar, divertir, afastar alguma coisa de iminente e que, por intermédio da ficção, com seus seres e tempo próprios, permanece em suspenso no limbo do destino humano. Malone morrerá, será enterrado, não será mais visto na superfície. O que fazer até lá? "Daqui até lá vou me contar histórias, se puder." Evidentemente as histórias não são a história para o narrador anônimo de *Textos para nada:* "O erro que cometi, um dos erros, foi ter querido uma história para mim, quando apenas a vida basta."

Considerar estas histórias fraquezas, facilidades que o levaram para outro lugar quando devia estar aqui, não impedem que sejam consideradas necessárias. Necessárias à sobrevivência, talvez, mas em todo o caso necessárias à palavra: "Tenho uma esperança, uma pequena história, para os seres vivos indo e vindo numa terra habitável forrada de mortos, uma história breve..." Falar, sobretudo inventar, é fazer durar: é assim que sente Malone, que ele vive, que vivem todos os inventores beckettianos.

Talvez, chegando a este ponto, o termo história não baste para explicar o que esta atitude de criador de ficções supõe e indica. Winnie diz: "Há minha história, é claro, quando falta tudo (*tempo*). Uma vida (*sorriso*). Uma vida longa." Ela estabelece a equação ficção = realidade que dá sua verdadeira dimensão ao reflexo de inventar. A invenção não apenas faz durar, ela é a própria duração da vida.

A ficção encarna então o existente que morre, "histórias de rebentar de pé". No desvio da narrativa, o narrador designa o que estas histórias lhe escondem, com a maior veemência, eliminando apenas o *picaresco,* na invenção de uma história verdadeira: a sua, que matará todas as outras histórias. A necessidade existencial, para quem tomou da palavra, de fazer ficção, está registrada entre uma confissão de *O inominável* ("Oh! eu poderia contar-lhes histórias, se estivesse tranqüilo. Que multidão na minha cabeça, que galeria de estropiados. Murphy, Watt, Yerk, Mercier e tantos outros. Não teria acreditado que — sim, vejo com prazer. Histórias, histórias. Não soube contá-las. Não teria sabido contar esta") e uma decisão de *Como é* ("Viver, portanto, sem visitantes presente redação só as minhas histórias"). O texto de uma vida é finalmente feito destes pretextos que são as histórias. Se não foram necessários todos estes desvios para deixar de falar de si, para fazer uma confissão, isto é, uma história, é que o si é, sem dúvida, uma história. Só a ficção pode explicar isso: ela é o produto escrito.

⇄ Errância-discurso ⇄ Avatares ⇄ Infâncias ⇄ Invenções

HORAS

"Os camponeses vagueiam lentos pelas imensas extensões vazias. Pergunta-se como eles poderão voltar para casa antes da noite, à fazenda que não se vê, à aldeia que não se vê. Não há mais tempo suficiente e no entanto Deus sabe se há. Mesmo as flores têm alguma coisa de fechado e uma espécie de loucura se apodera das asas. O gavião ataca mais cedo, os corvos e as gralhas abandonam o labor diário e se dirigem para o local de reunião, onde só grasnarão e brigarão até a noite. Neste momento se agitam com a vontade de sair, mas é tarde demais. É um fato, a jornada acabou antes de acabar e os homens caem de cansaço antes da hora de repouso. As últimas horas do dia, então, se tornam febris, corre-se à direita e à esquerda, e nada se faz. Deixa-se passar a hora do perigo porque não há perigo e logo depois se está desarmado. As pessoas caminham na rua cercadas de catástrofes. É pouco para que valha a pena começar, muito para que não se comece de qualquer maneira. Aí está o tempo deles, a gaiola das horas." / *Mercier e Camier.*

⇄ Errância-discurso ⇄ Paisagens ⇄ Espaço-tempo

HUMOR

A partir de *Como é* a expressão "deterioração do sentido do humor" é indicada claramente. É o sobressalto que mantém livre e distante o existente que se afunda. A obra era há muito tempo dialética: ao criar seus infelizes estropiados o escritor lhes dá a graça de sorrir, rir, torcer-se, às vezes mesmo entrar em convulsão. Sua fábula e a narração que contém a fábula vão de um ao outro destes pólos com segurança salvadora. Quase sempre obscuro, porém jamais mau, agarrado à redução da esperança, da ingenuidade, do humor, este recurso deve ser medido pela mesma transcendência que impede o homem de soçobrar no embrutecimento da dor, a linguagem na satisfação do patético.

Seria inútil oferecer aqui um dicionário do humor beckettiano, que constitui o sistema nervoso de tantas páginas e está disperso em momentos de irresistível graça como em *Watt,* em Moran, ou a serenidade com que Winnie enfrenta suas desgraças quotidianas. A linguagem, a alegria massacradora, a distância divertida que faz da tragédia uma peripécia vista de Sírius e da existência um jogo detalhado de longe trabalham nas séries de jogos de palavra joycianos com que Watt pulveriza a linguagem, dos trocadilhos espalhados por todos os lugares ao humor irlandês que banha *Todos aqueles que caem,* da "história engraçada" prometida em *Esperando Godot* à dada em *Final de partida,* dos estragos de Molloy aos estragos de Moran, das palhaçadas de Vladimir e Estragon às brincadeiras indulgentes que se permite a serena Winnie. Começa-se pela transcendência, de onde o homem aparece ao mesmo tempo inocente e faltoso, livre e apanhado na armadilha. Kierkegaard definiu, em fórmula admirável, esta inocência faltosa vista do alto: "O humorístico surge porque deixamos o infantil se refletir na consciência total. A cultura do espírito em relação de absoluto (lembre-se do que diz Hamm: 'Tudo é absoluto') conectada à alma infantil dá o humor" ou "Justamente porque no humor há sempre um sofrimento escondido há também simpatia". Infelicidade iminente, falta vivida: o humor ateia o foguinho de palha de um jogo que desvela a nudez ainda armada do vivente.

⇄ Sírius ⇄ Amores ⇄ Pais e filhos, e passim

IDENTIDADE

Não se realiza. Em movimento.

⇄ Persona ⇄ Inominável ⇄ Eu

Madeleine Renaud, Simone Valère e A. Bertin em Vai e vem, *1966.*

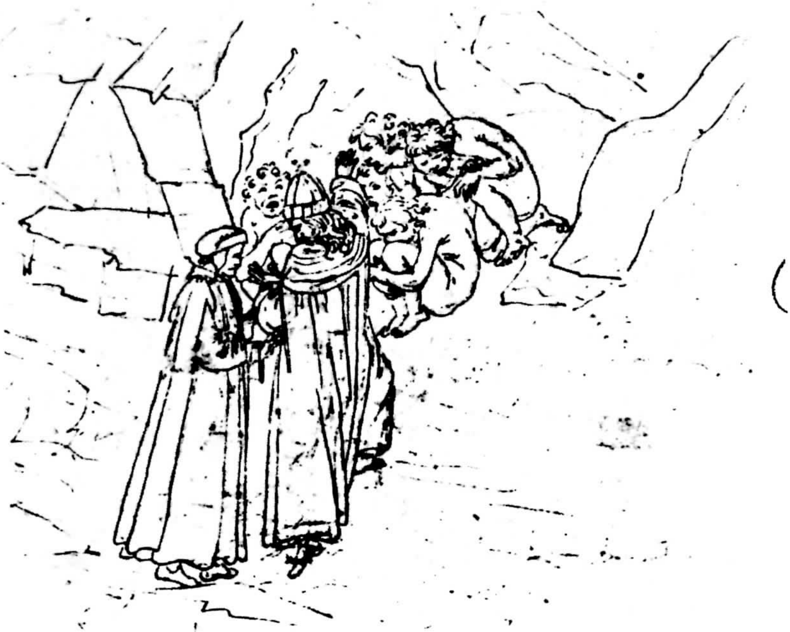
IMOBILIDADE

Humanidade deitada após ter sido humanidade errante. Humanidade reduzida ao tronco após ter sido humanidade deitada. Humanidade de cabeças e bocas falantes após ter sido humanidade reduzida ao tronco. Fator comum a esta operação: a imobilidade. A tentação de se entregar a este repouso, a este abandono, é uma etapa importante do caminho para si. Vê-se a tentação falar no personagem-arquétipo das criaturas beckettianas: Belacqua, o cansado protagonista de *More pricks than kicks,* de nome dantesco, em quem a negligência e o distanciamento do mundo lembram a postura e a indolência de seu modelo, colocado por Dante entre os Negligentes do antepurgatório, homens à espera, e que aparece a Dante e a Virgílio desta maneira: ''Para ali fomos e, tendo contornado um rochedo, deparamos com uma multidão de almas acolhida à sombra, repousando como se vencidas por preguiça. Uma, que mais do que as outras parecia fatigada, estando sentada abraçava as pernas e entre os joelhos prendia a cabeça. Exclamei: 'Vede, ó caro Mestre, quanto ama a negligência esse que irmão da preguiça me parece.' Ele, então, sem alterar postura, a nós voltando os olhos murmurou: 'Segue tu, que valente te proclamas'."

E, quando Dante, sorrindo de sua preguiça, pergunta-lhe por que estava sentado e o que esperava, Belacqua lhe responde com uma meditação sobre o tempo que ainda tem de suportar: "Irmão, de pouco me adianta subir mais. O anjo que custodia a Porta dos martírios do Purgatório me impediria a entrada. Antes que eu entre, o céu deve girar ao meu redor tempo igual àquele em que fui vivo."* A menos, acrescenta, que as orações o ajudem. O personagem beckettiano tem a quem puxar nesta repetição do tempo de sua vida que lhe dá um ar de eterno expectante, nesta necessidade de passar por lá para ser libertado. Cada livro, depois de *More pricks than kicks,* cita este Belacqua em qualquer desvio. Um texto pequeno dos anos 30, ao se intitular *Sedendo et quiescendo,* retoma, do próprio Dante, a célebre fórmula aristotélica do muito preguiçoso e histórico Belacqua, "sedendo et quiescendo anima effecitur sapiens" (é permanecendo sentado em repouso que se dá sabedoria à alma). Todos os expectantes são preguiçosos aos olhos dos outros, vítimas do tempo a seus próprios olhos. Eles se sentam após ter muito vagueado, como Belacqua e Murphy, porque a imobilidade lhes parece também, tomando Aristóteles ao pé da letra, a melhor maneira de se encontrar, ou de não se perder demais. É "sentado, nu, na cadeira de balanço" que Murphy medita sobre o "nada de novo" debaixo do Sol. É assim abandonado que ele se interpreta, porque "todo movimento neste mundo do espírito exigia no mundo do corpo um estado de repouso". E mais claramente ainda: "À medida que morria na qualidade de corpo ele se sentia ressurgir na qualidade de espírito, livre para se movimentar entre os tesouros de seu espírito." A errância e a imobilização progressiva, que se segue a ela, têm o mesmo signo: a loucura e a vertigem (diante do mundo e no meio dele) comandam a fuga para a frente e de-

---

* *A divina comédia,* Purgatório, IV, 103-130. Tradução de Hernâni Donato.



Belacqua, cabeça nos joelhos, primeiro do grupo dos indolentes. (Desenho de Botticelli para A divina comédia.*)*

pois a retirada como únicas saídas possíveis. Fugir é se perder. Retirar-se é talvez ter uma chance de reencontros.

Watt, Mercier e Camier vagueiam ainda, embora tentados pela movimentação dos músculos ou ameaçados pela queda. É com as *Novelas* e *Molloy* que o existente que partiu de pé se reencontrará, em todos os sentidos do termo, deitado, tendo finalmente se despegado da condição humana. Na parte principal de seu trajeto desesperado, sem poder caminhar, arrastando-se no solo de sua floresta propiciatória, ele anuncia: ''Os montes de folhas negras e lamacentas me retardavam sensivelmente. Mas mesmo sem eles, eu teria *renunciado à marcha a pé, à maneira dos homens.** Lembro-me ainda do dia em que, deitado de bruços, para repousar, em desrespeito ao regulamento, de repente gritei golpeando-me a testa: Vejam só, mas ainda há o rastejamento, eu nem tinha pensado.''

Se ser homem é pôr-se de pé e assim permanecer, duvida-se que a criatura beckettiana, por sua comodidade existencial mas também pela recusa, sempre saborosa, mesmo tendo um ar masoquista, de se deixar levantar — verbo precioso — pela mesma moral, vai estender-se para não se levantar mais, ou pelo menos se levantar intacta. Moran se recomporá mal e sua corrida em direção a Molloy acabará em rastejamento, tendo começado com esta indecisão reflexiva: ''É deitado, no quente, no escuro, que penetro melhor na falsa turbulência do lado de fora, ali coloco a criatura que me entregam, tenho a intuição da marcha a seguir, me acalmo na absurda aflição do outro. Longe do mundo, de seu alvoroço, sua agitação, maledicência e lúgubre claridade, eu o julgo, e julgo aqueles que, como eu, estão irremediavelmente mergulhados...''

Todos eles, tendo provado o gostinho desta união de si que tem a vantagem de separar dos outros e exilar o mundo em seu espaço de ruído e fúria, não querem mais ficar de pé. Moran: ''Deve ser uma coisa boa, não poder mais se mexer! Meu espírito se derrete quando penso nisso.'' Malone (ou antes, sua criatura Macmann): ''Sentia-se melhor sentado do que em pé, e deitado melhor do que sentado.[...] Boa parte de sua existência se passou numa imobilidade de pedra...'' O falante de *Textos para nada* diz, no mais profundo abandono: ''Estou na escavação aberta pelos séculos, séculos de mau tempo, deitado com o rosto no solo acastanhado, onde se estagna, quase lama, uma água amarelada.'' Maddy Rooney suspira, como seu companheiro cego Dan, depois do descanso, o humilde contato com o húmus: ''Ah! me espalhar pela terra como bosta e não me mexer. Uma grande bosta coberta de poeira e moscas, viriam me remover à pá.'' Winnie também, imóvel enfim, lança esta bula como um suspiro de alívio: ''A mobilidade, que maldição!''

---

* Grifo de Ludovic Janvier.

Na imobilidade, sucede ao imóvel sonhar melhor ainda e evocar, sobretudo para aqueles que estão sentados ou plantados sobre suas pernas paradas, a chance de ficar mais alongado: dissolver-se. "Se eu pudesse", queixa-se Hamm pregado no solo, "arrastar-me até o mar. Faria para mim um travesseiro de areia e a maré viria." A maré veio para o jacente de *O fim.* Para outros, será um escorregão na terra. Levado e desfeito pela água, levado e desfeito pela terra, trata-se de um desejo de morte, a julgar pelo sonho de dispersão que freqüenta um momento a consciência narrante de *De um livro abandonado:* "Começar quase à flor, depois de desfazer e partir à deriva através de toda a terra e talvez finalmente de um penhasco até o mar, um resto de mim."

Por que a decomposição — esta decomposição que prolonga naturalmente o movimento dos músculos do braço? Molloy já sabia, ao dizer: "É a tranqüilidade da decomposição que me recorda esta longa emoção que foi minha vida, e que eu julgo, como está dito que Deus nos julgará e com igual impertinência." A decomposição ganha corpo próprio e fica logo despojada de sua extensão. É ameaçadora porque se prolonga no mundo das turbulências. Quando o vivente se endireita, não tem mais pernas: é Hamm, é o falante de *O inominável,* é Winnie. Quando vive um pouco mais, não tem tronco: é Winnie em sua derradeira aparição, é o trio de cabeças de *Comédia.*

Assim, abandonado de costas, oferecido como o feto à oportunidade (impulso liberador das águas-mães, desembaraçado do peso, ou reduzido a pedra em volume que já não se presta à erosão do tempo ou à mordedura do espaço), o exilado, em triunfo, se recusa a pertencer à espécie de pé, se retira do grande mundo para fazer falar, ver e ouvir o pequeno mundo escolhido por Murphy, o mundo de dentro.

Girino ou pedra, a criatura que nasce desta operação está também sozinha e inteiramente nas palavras que saem dela:

⇄ **Moradias** ⇄ **Cabeça**

INFÂNCIAS

"Você já teve vontade de matar uma criança?", pergunta Dan Rooney à sua mulher rastejante, precisando: "Cortar curto um fiasco em flor." Imagem brutal, em que a crueldade se torna ternura: matar, aqui, significaria fixar na inocência. O "mau", segundo a obra indica, sofre de compaixão. Muitas vezes a violência que exerce é furor de esperança, massacre de piedade. As infâncias de Beckett são fiéis a esta piedade. A infância em oração de *Como é* está próxima daquele que eterniza um instantâneo mostrando o jovem Sam ajoelhado aos pés de sua mãe. Um adolescente ingênuo e desesperado aparece ao escritor de *De um livro abandonado.* O jovem de *Esperando Godot* é um mensageiro transparente e dócil de um mundo que ignora, como seu duplo Jerry em *Todos aqueles que caem,* inocente portador de uma mensagem de morte, a morte de uma criança, esmagada pelo trem. O arquétipo é, no dizer do próprio Beckett, o ingênuo Michel, filho do vidreiro de *Eleutheria,* que, enquanto seu pai tenta prepará-lo para o serviço dos homens, responde com sua falta de jeito e piedosa boa vontade à injustiça dessa sujeição. Krapp se debruça sobre a infância, onde Henry oscila, da mesma forma que o narrador de *O fim* na conclusão de sua narrativa. Henry se revê com o pai numa paisagem familiar que evoca as altas colinas de Dublin, sobre o Foxrock: "Eram sempre assim nossos passeios na montanha. Falar, falar sem parar e, depois, boca costurada, retorno da morte na alma e nenhuma palavra a ninguém durante semanas, monstrinho desagradável, era de rebentar, era de rebentar."

Ninguém rebentou. Vive-se, cheio de piedade. Acalmar-se será às vezes reencontrar a voz do pai, narrador privilegiado nas tardes da infância: a voz de *O calmante* é a de um narrador nascido deste pai narrador e apaziguador de tormentos. Entra-se no papel, fala-se da máscara (⇄ *Textos para nada*) para tranqüilizar a velha dor. E Molloy a caminho de sua mãe? E o narrador de *O fim* que se recorda de ter esperado em vão um abraço do pai? E estes velhos amorosos se enroscando contra a figura maternal que os domina e protege? Para o aposentado beckettiano, a lembrança das crianças é uma recordação da inocência perseguida que foi também a sua. Eles não sabem, mas ele sabe. Ele próprio se descobre: é uma velha criança desarmada. Como Hamm ou

Pozzo, tem a crueldade como máscara. Ou o humor, para se distrair.

⇅ Mãe e nascimento ⇅ Pai e filho

INOMINÁVEL

Já se notou que ocorre a Molloy uma série de acidentes curiosos. Nas primeiras palavras de seu relatório ele declara ter "esquecido a ortografia" e a "metade das palavras". Até aí nada de mais. Mas no decorrer da caminhada ele esqueceu até o nome, de que só se lembrou pelo maior dos acasos... logo depois da primeira pergunta a ele feita: "E de repente me lembrei de meu nome, Molloy." Não se acabam aí os problemas, porque o nome recuperado não serve para grande coisa. Ele vive uma vacância estranha ("a sensação de minha pessoa se envelopava num anonimato difícil de penetrar") em que lugar e tempo de ser se dilatam até se confundirem com o não-ser: o imperceptível se oferece à consciência atenta ao ponto de o existente se esquecer. Ele esquece naturalmente quem é: "Eu tinha esquecido quem eu era e falado de mim como se tivesse falado de um outro, se fosse absolutamente necessário falar de um outro. Sim, acontece-me e ainda acontecerá esquecer quem sou e evoluir diante de mim à maneira de um estranho." Mas ele se esquece mais ainda: de ser. "Sim, acontecia-me esquecer não somente quem eu era, mas o que eu era, de esquecer de ser. Então eu não era mais esta caixa fechada à qual eu devia o fato de estar bem conservado, mas um tabique caído." Este é o mesmo tabique que cai na "construção" chamada (pelos outros) Moran. Moran, no tumulto da incerteza ameaçadora, abre-se literalmente à vacância chamada Molloy e se deixa saquear. Tendo Molloy sido revelado a esta fabricação, o tabique cai, e só resta um imenso apelo de ser. Desde então o nome não passa de uma roupa velha vazia, um estranho, a quem se brinca de chamar. "Não me atormente, Molloy", se diz Molloy, no desvio de uma dor. Acontece-lhe repetir seu nome no realejo: "Dizendo-me Molloy — eu me chamava Molloy — Não te inquietes, Molloy." Pacificamente ele se aprendia. Ou se descobria. "Molloy pode ficar lá onde estava", anuncia ele na terceira pessoa, como Moran, que, libertado também do peso de uma certa identidade, se tratará com distanciamento, com graça. "Quanto a mim, devo dizer que deixei de pensar neste passatempo fiel."

Assim os limites fixados pelo vocativo de um nome hesitam e se deslocam, até mesmo se dissipam, depois de uma espécie de desmaio do existente em si. "Vivi uma espécie de coma", anota Malone. "Perder a consciência, para mim, era perder pouca coisa." Tudo se passa como se, num dado momento, que para outro seria o despertar e aqui se deve chamar sono, para outro seria reclusão e aqui se deve chamar bem-estar, a pessoa se descobrisse sem defesa, a consciência posta a nu: reduzida a seu funcionamento anônimo.

A consciência não tem nome. É fácil fazer este momento subir a Watt, des-realizado pelo não-sentido do mundo. Mais acima, Murphy está separado de si próprio pelos múltiplos impedimentos preparados pela conspiração dos outros. Esta perda, este despojamento se instauram pela ação empreendida por Molloy em direção ao nascimento, pela qual ele conduz atrás de si toda a linhagem dos falantes beckettianos. Beckett caricatamente sublinhou esta humildade da espoliação inaugural quando disse: "Concebi Molloy e os outros no dia em que tomei consciência de minha parvoíce. Então comecei a escrever as coisas que eu sinto."

Portanto, a criatura só tem nome de empréstimo. É a partir desta incerteza própria de Molloy que os nomes se tornam sucedâneos cômodos e provisórios, e por eles o bem-estar do ser se denomina a si mesmo. Moran se torna Molloy. Molloy se torna acessível ao anônimo. Malone não apenas imagina hipóstases mas nomeia-as (Sapo, Louis, sobretudo Macmann). A voz anônima de *O inominável* tenta dar-se nomes (Mahood Worn). O falante larvar de *Como é* se inventa, conforme confessou *in fine*, Pim, Bem, Bom e outros Kram para preencher seu tempo e espaço inomináveis. Aepifania destas criaturas nomeáveis é de natureza ambígua: obedece, como diz Hamm, à necessidade de se colocar dentro de muitos para falar em conjunto, mas também estas criaturas são igualmente haveres que, na distância do produzido, do concebido, arriscam a chance de ser e se revestem de uma identidade consoladora. Mas tudo não passa de ilusão. O falante de *Como é* sabe designar estas aparições e estas máscaras pelo seu verdadeiro nome: orgias de falso-ser. Denominar é facilitar, inferir, cobrir de bem-estar um instante. Permanece. Mas ainda falta encontrar a identidade.

E os pronomes? Se a máscara social do nome não poderia substituir a identidade, o pronome, dito pessoal, poderá fazer a substituição sob fogo da consciência clara? Quando o mal corroeu mais um pouco, a claridade faz desaparecer o tratamento pronominal. As palavras iniciais de *O inominável* são de todas as "fórmulas" as mais citadas: "E agora onde? Quando? Quem?" Trata-se da massa do anonimato. É o que se poderá saber no curso deste longo discurso de incerteza pontuado de marcos esclarecedores, como: "Em nenhum momento sei do que falo, nem de quando, nem de onde, nem com quem, nem por quê." Ou: "Tudo que me contaram se refere talvez a uma existência única, a confusão de identidades não passando de aparência, devido à minha pouca aptidão de suportá-la." Até que se faça luz, caídas as máscaras, desfeitas as hipóstases, afastados os irmãos, o falante se volta para seu impossível *eu* de palavras, impossível porque não situável, não encontrável, jamais *lá:* "É a falta de pronomes, não há nome para mim, não há pronome para mim, tudo vem daí, diz-se isto, é uma espécie de pronome, também não é isto, também não sou isto [...] trata-se de alguém, ou de algo."

O si é inexistente na linguagem que o procura. Não que o falante tenha feito manobras para evitá-lo. Molloy declara desde o início de sua errância verbal: "Faço o possível para não falar de mim." No fim do percurso acrescenta: "No que se refere a deixar de lado o essencial, creio que me conheço, e tanto melhor para só ter deste fenômeno informações contraditórias." Malone moribundo dirá em termos violentos que é procurado e que se esconde: "Também o pensamento me busca como sempre onde não estou. O pensamento também não sabe se acalmar. Estou farto. Que o pensamento passe para outros sua raiva de agonizante. Durante esse tempo ficarei tranqüilo." Molloy se expressará em termos pascalianos cheios de amargura e raiva: "É como quem dissesse à alma que é preciso cegar, esta alma que se deve negar, pungente, espreitadora, inquieta, retorcendo-se em sua prisão como num lampião à noite sem portos nem barco nem matéria nem entendimento." Chegará mesmo a abençoar "a cara coisa que é a ausência". Nesta ausência residem, tempo apenas para retomar fôlego e se mascarar, todos os proteus beckettianos: não há trégua para os avatares. *O inominável,* situado entre *Molloy,* a matriz de todos, e *Como é,* último descendente verdadeiro, agrupa a teoria e a prática da dissimulação: "Ah! sim. Tudo é mentira. Deus e os homens, o dia e a natureza, os arrebatamentos do coração e o meio de compreender, tudo eu inventei

Gostaria que você compreendesse bem que não se trata da maior ou menor quantidade de existência que resulta do que se convencionou chamar de inspiração, mas de uma ausência total, de uma verdadeira perda.

ANTONIN ARTAUD

covardemente, sem ajuda de ninguém, já que não há ninguém, para retardar a hora de falar de mim.'' E na longa negação (''não sou [...] nem Murphy, nem Watt, nem Mercier, não'') que separa o fabulista de suas fábulas, que o afasta do ''gênero picaresco'' e dos cômodos ''visitantes vindos de todas as partes'' (*Como é*) para salvá-lo da ausência, projeta-se enfim o movimento que leva o falante à confissão, ao ''côncavo sempre futuro'' de que fala Valéry, o sem-nome de si a dizer.

Eu? O que é falado não se pode falar: *eu* está distante do olhar, é o que permite o olhar. ''Eu. O que é isso?'', pergunta *O inominável.* Ou ainda: ''Digo eu sabendo que não sou eu, eu estou longe.'' A retrovisão da escrita dissipou o que tentava discernir: a fonte onde exatamente se permitia a apreensão. A palavra *é* o signo da novidade sempre bem-vinda de um *eu* a trabalho. A apreensão é também inapreendível, e a reflexão sobre ela só pode tropeçar: ''Deplorável mania de querer saber o que, sempre que se produz alguma coisa'', diz a mesma voz. É o mito da presença, da clareza do si em si. Prolonga-se no desejo de se apropriar de uma identidade circunscrita. Para o escritor deste desejo não há repouso nem jogo sem visar a surpresa da descoberta, em seus desvios, de uma persona. Não há para ele cogito pré-reflexivo: é à reflexão que ele quer se dedicar. Preenchimento de uma ausência, confissão de ausência: ''Faz de conta que estou sozinho no mundo, embora eu seja o único ausente.'' E em outra parte de *O inominável:* ''Eis-me ausente, é a vez dele, aquele que não fala nem escuta.'' Ou ainda: ''Tenho o ar de falar, não sou eu, de mim, não é de mim.''

Pensa-se aqui em reflexões sobre a consciência do tempo, sobre o discurso, em que o pensamento da origem absoluta e da presença aparece em sua ingenuidade incurável, a ingenuidade nominante que nos tenta. Husserl percebera quanto apenas o fluxo do pensamento — do discurso — é constitutivo deste absoluto buscado, e quanto a origem inominável só se entrega na perpétua *différance** constituindo sua conseqüência falante: ''É a subjetividade absoluta, e ele (*o fluxo*) tem as propriedades absolutas de alguma coisa que é preciso designar metaforicamente como *fluxo,* alguma coisa que brota *agora* num ponto de atualidade, um ponto-fonte originário, etc. No vivido da atualidade temos o ponto-fonte originário e uma continuidade de momentos de repercussão. Por tudo isto os nomes nos fazem falta."*

---

* Termo emprestado de Jacques Derrida. Ver *Da gramatologia* e sobretudo *A voz e o fenômeno.*

Sempre diferenciadas são a palavra e a escrita buscando a presença porque elas tomam com antecedência posse de um lugar de onde seu movimento as expulsa sempre, de onde tornarão a partir para um outro em outra parte. A palavra é este diferenciamento constante, o ponto-fonte não tem ordenação. A origem é um móvel. O falante não cessa de ser consciente: "O fato parece ser, se na situação em que estou se pode falar de fatos, não apenas que vou ter de falar de coisas de que não posso falar, mas ainda, o que é mais interessante, que eu, eu não sei mais, isso não faz nada. Entretanto, sou obrigado a falar. Não me calarei jamais. Jamais."

Sujeito: anônimo e ausente ("Pouco importa o sujeito, não há sujeito"). Um dos *Textos para nada* revelará impaciência: "Quem fala assim, dizendo-se eu? Responda simplesmente, que alguém responda simplesmente. É o mesmo desconhecido de sempre, o único para quem eu existo, no oco de minha inexistência, da sua, da nossa." Só existe o eu e sou bem eu quem fala. "Só existe o eu, com minhas quimeras", retoma a mesma voz, que continua em *Como é,* quando se trata de liquidar as fábulas e as quimeras. "Jamais fui senão eu eu Pim como era antes de mim comigo depois de mim." A palavra é lugar e não-lugar. Tomá-la e ir para outra parte: "Só há o eu, eu que não sou, não, lá onde sou", murmura *O inominável,* fazendo eco a uma das reflexões-chave de Jacques Lacan — "Penso onde não sou" — que realça, ainda a propósito desta extraterritorialidade do sujeito, "a excentricidade radical de si a si-mesmo em que o homem se defronta". Inverter este ir-para-outro-lugar voltando-o para a fonte é fugir de seu desejo, desaparecer sem nome. Que é um nome? A própria linguagem está envenenada. "Esta coisa inominável", diz um dos *Textos para nada,* "que eu nomeio, nomeio, nomeio, sem usá-la, e chamo isso de palavra." E mais adiante: "Com que palavras nomear minhas palavras inomináveis." E mais adiante ainda: "Nomear, não, nada é nomeável, dizer, não, nada é dizível." Aí está a aporia provisória em que o falante se fechou, acreditando compreender-se. Mas provisoriamente, porque ele sai. A saída está indicada no próprio lugar do drama: "E agora onde?

---

* *Lições para uma fenomenologia da consciência íntima do tempo,* Edmund Husserl.

Este jogo insensato de escrever é se apropriar, em virtude de uma dúvida — a gota de tinta aparentada à noite sublime —, de alguma obrigação de tudo recriar, com reminiscências, para se certificar de que se está onde se deve estar (porque, permita-me exprimir esta apreensão, ainda permanece uma incerteza).

MALLARMÉ

Quando? Quem? Sem perguntar-me. Dizer eu. Sem pensar." Pode-se ouvir também: "Você me dirá, pouco importa o pronome, só o resultado conta." Ultrapassa-se a contradição da linguagem impotente. Em lugar de se demonstrar na linguagem, basta fazer a demonstração da linguagem. Em lugar de se nomear, o falante se aplica em sobreviver. Despojado da busca, tendo perdido a esperança de retornar à fonte, ele falará para o exterior com a pena e as infelicidades conhecidas. Hamm, Krapp, Winnie, o rastejante de *Como é* (agitado por algum remorso) se lançam numa ficção mais ou menos liberada de segundo grau. Ao se encontrar também liberada, como se vê nos textos curtos de *Cabeças mortas,* a faculdade de inventar, de "mentir", é, repita-se segundo os filósofos de diário íntimo, a única maneira de dizer, de falar, de nomear.

⇅ Identidade ⇅ Persona ⇅ Contradição

INTERROGAÇÕES

Queda original no mundo do contra-senso: é o que desencadeia em Watt a série de interrogações com que ele não cessa de urdir o sistema, diante do sistema intraduzível de seres e coisas.

Aqui o "princípio de realidade" é tormento. Não é de espantar que a persona se desfaça à sua aproximação. Arsène, que Watt substitui na casa do Sr. Knott, promove, antes de partir, a iniciação do recém-chegado. E revela-lhe que um dia o acordo entre o mundo e ele foi rompido por aquilo que ele chama de escorregadela, o sentimento de que o mundo caminha sem ele, muda sem ele, e que ele se descola do mundo onde é contingência. As coisas nem mesmo são mantidas pela certeza da percepção: "O Sol no muro, a gente está falando mesmo de Sol no muro, passa ao mesmo tempo por uma transformação fulminante e ouso dizer radical. Era sempre o mesmo Sol, o mesmo muro, ou tão pouco envelhecidos que se pode desdenhar a diferença sem perigo, mas tão mudados que me senti transportado, num abrir e fechar dos olhos, a um outro pátio, a outra estação, a um país desconhecido."

Revelação de sua diferença. De sua separação.

A descoberta da condição de exílio se dá fora do paraíso da inocência, que é cumplicidade. Watt conserva a lição e sua estada na casa do Sr. Knott destrói nele todas as certezas. Sob seu olhar e atenção o menor fenômeno se dilui em contra-senso absoluto, "acostumando-se a um conteúdo puramente plástico e perdendo pouco a pouco, no processo sutil de suas luzes, de seus rumores, seus acentos e ritmos, qualquer significação, até a significação mais literal". A linguagem é a área privilegiada desta separação. Uma panela, para Watt, conserva só o que a palavra está encarregada de indicar.

É uma crise antinominalista em que o exilado perde o controle do leme. A crise encontra seu ponto alto nos jogos delirantes que Watt inventará para resumir sua experiência neste porto do desamparo. A aparição de dois afinadores de piano, que, pensando bem, ele não tem mais certeza se os viu, um círculo e um ponto, acrescentados à incerteza em que o deixam as aparições elípticas e as estranhas manias do Sr. Knott, tudo isto basta para lançar o interrogador sem fim no mundo, até ele tentar se acalmar, e depois realmente se acalmar pela equação finalmente estabelecida entre *necessidade* e *absurdo*. É o preço a pagar por sua sabedoria, duramente adquirida. A sabedoria passa, por outra parte, pelo "alívio semântico", outra panacéia para a desordem do contra-senso. É a resposta entorpecente das palavras à perturbadora interrogação das coisas, em que se ouve Watt mudar "pouco a pouco uma desordem em palavras", fazer "um travesseiro de velhas palavras, para sua cabeça". Antes de chegar a este ponto, sabe-se como exteriorizou sua perturbação: por séries de raciocínios obsessivos, pela proliferação aritmomaníaca de cálculos, ao cabo dos quais, somando todas as incertezas, resta uma incerteza apaziguante:

> *Que aprendeu ele? Nada.*
> *Que sabia do Sr. Knott? Nada.*
> *Que restava de seu desejo de se aperfeiçoar, de aprender, de curar? Nada.*
> *Mas já não era alguma coisa?*
> *Via-se como tinha sido até então, pequeno, pobre. E agora? Menor ainda, mais pobre. Já não era alguma coisa?*
> *Tão doente, tão sozinho.*
> *E agora?*
> *Mais doente, mais sozinho.*
> *Já não era alguma coisa?*

Este *nada* e estas perguntas se abrem para outros *nadas*, outras perguntas. Para Molloy, a crise do nomeável tem uma realidade: "Sim", diz ele, "mesmo naquela época, quando tudo já se esfumaçava, ondas e partículas, a condição de objeto era ser sem nome, e inversamente." Ao falar de sua percepção do mundo ele a caracteriza como "exageradamente formal". Sobre suas próprias direções: "Não sei bem o que faço, nem por quê." Ao tentar interpretar os acontecimentos, confessa sua miopia: "Não compreendia o que me acontecia. Era-me penoso não compreender, naquela época. Fiz um esforço para me recuperar. Malogrei. Forçosamente." Todos os esquecimentos o atormentam, sabe-se, do seu nome ao nome das coisas. É o *coma* de que Malone fará a cor dominante de sua vida, de resto a tentação enorme quando as necessidades de se compreeender calam a raiva: o *nada* segundo Watt. Deste *nada*, suspensão provisória do sentido e das interrogações, o mundo aparece em desordem. Para Malone: "Os ruídos da natureza, os ruídos dos homens e os meus próprios ruídos, tudo se misturava numa única e mesma mixórdia desordenada." Para a voz de *O inominável* e à voz de *Textos para nada* será uma confusão de silêncio e palavras, silêncios que não são silêncios, palavras que são murmúrios. As interrogações serão retomadas em meio a este contra-senso e a palavra será o vaivém inesgotável do nominável ao inominável, do dizível ao indizível, doravante.

INVENÇÕES

O existente sempre tem uma história para contar a si próprio. E é claro que para ele esta história é a soma de suas ficções. Mas, destas narrativas interiores da narrativa, convém isolar, por se denotar constantemente, a atividade narradora em si, que se exprime já na primeira palavra e se declara como tal continuamente ao longo do exercício de ficção. A qualquer momento, o personagem beckettiano, sobretudo o personagem de romance, é apanhado não apenas no ato de inventar (nada de mais banal), mas no ato de ter consciência de que inventa. "Só tenho de abrir a boca", diz Malone moribundo, "para que a consciência testemunhe minha velha história e o longo silêncio que me tornou mudo." É bem ele que ouvimos reajustar o curso de *sua* história de acordo com a consciência que dela toma: "Tudo isto deve ser metade imaginado", começa ele por dizer, e de corrigir o discurso no caminho por "Que chateação", ou "Que miséria", ou "Não posso mais". Ou, ao contrário, "Continuemos com esta descrição", ou "Fim de anedota", como se ouve Molloy dizer, em pleno trabalho sobre a matéria em que se mostra por inteiro. No desvio de uma queda, o personagem, o deus *ex machina* da invenção, se confessa: "Mas é preciso agora que eu saia deste fosso." Ele também se levanta no decorrer da narrativa para torná-la ainda mais *viva*: "Fiquei de joelhos, não, assim não dá, fiquei de pé..." Ou ainda: "Menti ao dizer que tinha febre." Ou acelerando o movimento do relatório com mão suspeita: "E agora acabemos", ou então, "enterremos rapidamente este cão". Ao se dar conta do que se passou ou se foi ele que "imagina para comodidade da narrativa", chega mesmo a dizer que "são fatos de verdade", massacrando alegremente toda noção de realidade ao assinar com rubrica nervosa os dois primeiros terços de seu relatório: "Comecei a me chatear com estas invenções e outras já me preocupam."

Ele transforma em arma o constante delito de invenção, a consciência absoluta de um distanciamento liberador, portanto criador, em relação à narrativa. É assim que o narrador é apanhado em sua narrativa. Ninguém se espante ao ver Molloy escrever: "De tanto chamar isto de minha vida acabarei por acreditar."

A declaração vale pelo passado da narrativa, ou antes a perspectiva passada da narrativa, dando por vivido o que antes de tudo (ou após tudo, se se preferir) foi contado. Molloy, com sutileza, informa o quanto é necessário para apreciar em seu justo valor, ontológico, este deslocamento de palavra: "Assim, de quando em quando, recordarei minha existência atual, de que aquela que narro só dá uma pálida idéia." Ele indica logo a orientação desta retrovisão: em direção a um presente a adivinhar. E acrescenta: "Mas apenas de longe em longe, a fim de que se possa dizer, se calhar: Será que isto ainda vive?" Ou também: "Mas é um diário íntimo, vai logo acabar." Este presente a adivinhar é o *hic* e o *nunc* da narrativa, da manifestação falante. Nem viver, nem inventar, nota Malone, são a *palavra,* mas o mito que sai das palavras. "Falo no presente", dizia Molloy, "é tão fácil falar no presente quando se trata do passado. É o presente mitológico, não preste atenção." E este presente fora da vida, fora da verossimilhança, é a própria narração, até mesmo quando se reinstala na cômoda verossimilhança do passado. Mas ocorre, sendo um exemplo *Como é*, que a narrativa não queira esta instalação: "Falso, este velho tempo" ou "repito que isto não vai, no passado também eu jamais teria passado jamais tive." Acontece também que o "passado" transborda, e o presente, o "agora" do discurso, se descubra feito pelo passado, como em Molloy: "Porque ao descrever esta jornada eu sou de novo aquele que se submete a ela." Invenção à flor da pele. "E com tal calor", diz o personagem a respeito de sua maneira de viver a narrativa, "que sem exagero sou no mais alto grau aquele que descobre aquele que narra, ainda hoje, a maior parte do tempo." Mesmo no passado, a descoberta é imanente ao discurso: "Compreendo minha vida na ordem em que a vivo." Trata-se da palavra final de *Como é*: sendo no final, após o após, quem a diz se revela ter-sido-vivido.

A narrativa factual de *Como é*, dividida em três partes, aparece então como o ao-mesmo-tempo da invenção, em que se narra "o carrasco que a gente teria sido depois perdido a viagem que a gente teria feito a vítima que a gente teria sido as imagens a bolsa as historinhas lá de cima". É o local onde se realiza a eternidade do mito na qual se arremata a revelação progressiva do si em si pela palavra pesquisadora. A aventura. É uma retronarrativa, porque o ter sido, dado pela escolha do tempo, instala inevitavelmente o narrador na imobilidade espreitadora da lucidez total. O passado-a-revelar-no-devir-da-narrativa é uma imagem desta verdade de que toda a história, como toda a literatura, começa pelo fim, e toda vida começa pela morte. O percurso das palavras, único verdadeiro percurso, transforma este passado no eterno do livro. "As palavras fazem você ver novas terras e com elas estranhas viagens", diz o narrador de *Como é*, que nasce um pouco mais a cada fragmento assim como cada pessoa morre por ter dito sua última palavra.

⇄ Errância-discurso

JESUS

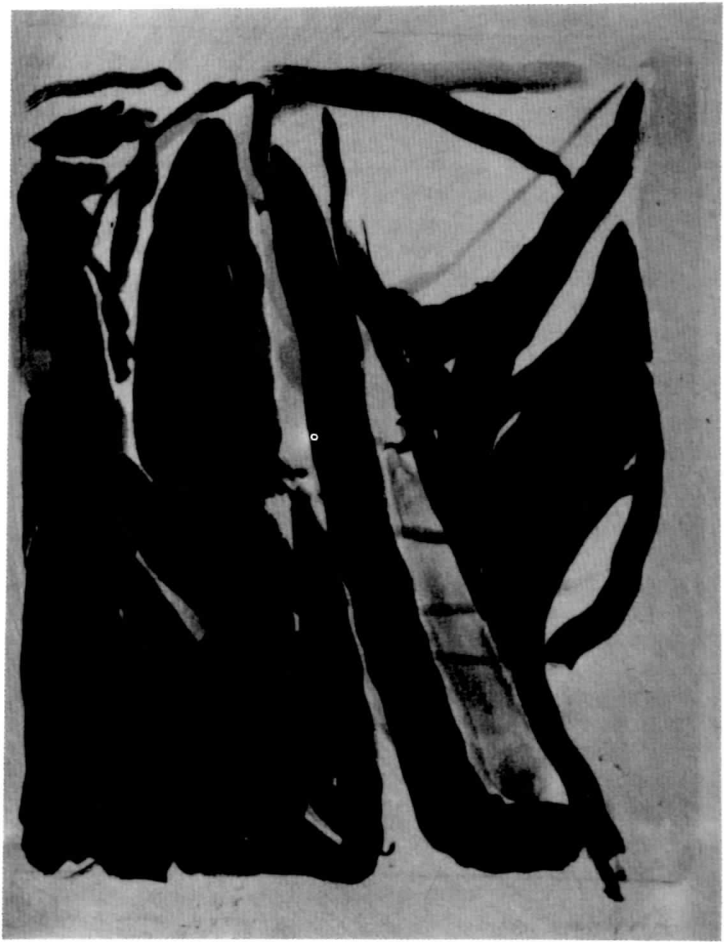
Na dificuldade de ser, que é dele, e no incômodo e zombaria, que em conseqüência são dos outros, o sofrimento do sub-herói é tal que a figura de Cristo se impõe, principalmente na sua Paixão, como única comparação possível.

De Watt: "Ele tinha o rosto em sangue, as mãos também, e a cabeça cheia de espinhos. Sua semelhança, naquele momento, com o Cristo de Bosch (Galeria Nacional, n.º ?) era tão surpreendente que fiquei surpreso." De Molloy, mesmo gaiatamente, o trajeto é um "verdadeiro calvário, sem limite de estações nem esperança de crucificação, digo sem falsa modéstia, e sem Simão, e (ele) me constrangia a freqüentes paradas". O gesto de Simão para com Cristo não está apenas nas atenções de Sam, narrador de *Watt*, para com Watt que ele ajuda, sustenta, e a quem enxuga o rosto, como Verônica. Está também na espera de "que venha o Samaritano" de que fala *O calmante*. Também a não-violência de Cristo se revelava em filigrana na bondade ingênua de Watt: "Não se pode sonhar em ser mais doce", diz o Sr. Nixon, inofensivo. "Ele ofereceria ostensivamente a outra face, estou convencido, se ainda tivesse força." Apogeu: sobre os joelhos da Sra. Gorman, com quem Watt está empenhado em troca amorosa de efeito saboroso, o personagem toma a pose de pós-crucificado.

Assim Jesus representa a dor humana exemplar, sua Paixão é o ato de sofrimento por excelência, que permite a identificação, tanto do jovem sonhador de *Como é* ("erguer os olhos buscar rostos no céu dos animais dormir e aí um belo rapaz reencontrar um belo rapaz de barbicha dourada vestido de uma aurora despertar em suor e ter reencontrado Jesus em sonho") quanto de Estragon em *Esperando Godot*, onde a Paixão, pelo seu caráter de drama acabado, faz parecer a vida de espera mais interminável ainda, mesmo se é para fazê-la engraçada:

> VLADIMIR.— Você não pode andar com os pés descalços.
> ESTRAGON.— Jesus andou.
> VLADIMIR.— Jesus! Que você está querendo dizer? Você quer se comparar a ele?
> ESTRAGON.— Toda a minha vida me comparei a ele.
> VLADIMIR.— Mas lá fazia calor! A temperatura era boa!
> ESTRAGON.— Sim. Crucificava-se com rapidez.

O humor poupa, de fato, a semelhança que o calvário de Watt poderia por um instante insinuar como sendo uma assimi-



Bram Van Velde, nanquim, 1968.

lação mais que humana. *Malone morre* (onde o único dente da velha Moll é zombeteiramente "talhado para representar o célebre sacrifício") e *Esperando Godot* ressaltam a "bela percentagem, a percentagem honesta" que representa a salvação de um ladrão em dois. Malone fala com uma calma zombaria daquele que o "salvou, com vinte séculos de antecedência", antes que o falante de *O inominável* retorne para mais longe ainda, ao nascimento, a antes do nascimento, à frescura e à origem de seu sofrimento: "Sou Mateus e sou o anjo, eu vindo antes da cruz, antes da queda, vindo ao mundo, vindo aqui." Doravante o rosto de Jesus vai se apagar. O sofrimento é muito forte e preciso. Torna-se demais a dor de quem fala, se busca e se inventa, para se contentar com a imagem histórica na qual, como numa dupla razão de ser, cristalizou-se o sofrimento de Nietzsche, por exemplo. Acima de tudo, o sofrimento aparece esvaziado de significação teológica: era o suporte exemplar e provisório de uma infelicidade que por muito tempo buscou seu nome, suas palavras.

⇄ Invenções ⇄ Deus ⇄ X + 1

M

O rastejante de *Como é* articula: "Minha sede de labiais." Ele e Molloy se acalmam um momento modulando a palavra de fácil balbuciar: mamãe. Por isto Molloy dizia: "Eu ia à casa de mamãe. De tempo em tempo eu dizia mamãe, sem dúvida para me encorajar." O verme do vaso esclarece logo a contaminação destas labiais em conjunção com os lábios: "O momento em que sem poder eu teria de dizer mamãe meuamor ouvir os ruídos enganar minha sede de labiais a partir da de palavras." Sim, é a partir daí que a palavra nos chega, murmúrio, sucção bilabial, até a última letra dos nomes dados aos avatares: "Bem Pem uma sílaba um m no fim permanece igual."

Exatamente este nome monossilábico, esta bilabial ouvida antes de tudo, ou depois de tudo, coloca a questão da letra inicial com que se reconhece a maioria dos nomes ou sobrenomes das criaturas beckettianas: Murphy, Mercier, Molloy, Mag (a mãe de Molloy), Moran, Malone, Macmann, Mahood, Maddy (Rooney) e, depois deles, Sam, Hamm, Pim, Bem, Bom, e ainda depois M virado de cabeça para baixo (ou movimento inverso dos lábios), Watt, Worm, Willie, Winnie. M está na saída ou na finalização da emissão oral. Pim, Bem, Bom, Sam, Hamm: poderíamos facilmente admitir que estamos ouvindo, em seu breve grito, o retorno do eco do nome do próprio escritor (Sam), e que ele se representa nas criaturas aqui sofredoras pela graça dessa semelhança fetichista. O eco não está aí por acaso: mas os M iniciais, em lugar de concluir o grito, abrem, pelo contrário, a sucção e como que a carícia dos próprios lábios, e ainda mais que no caso dos M e dos W o nome inteiro é doçura, música. Facilidade anedótica: tem-se a tentação, sugerida pelo próprio escritor, de ver a transcrição visual da inicial do nome de sua assinatura: o S do nome está tão deitado sobre a linha que pode passar por um M. Daí as iniciais dos "heróis". Portanto não se engana a sede de labiais e nem mesmo se satisfaz um momento por esta explicação que deixa toda em aberto, a questão de saber por que, com a ajuda deste S visual, mesmo deitado, que ele sabe ser um S, o escritor fez um M, um M pronunciado.

A resposta se impõe se se torna a pronunciar estas duas sílabas que por pouco não são uma única repetida: mamãe. Este mamãe foi duas vezes escolhido como exemplo de escuta de nomes e sobrenomes, entrando em jogo o mesmo murmúrio e o mesmo esforço muscular dos lábios. Há ainda um terceiro exemplo, dado também por Molloy, também dos mais claros. Quando Molloy chama sua mãe de Mag, ele diz que o *g* abole o *ma* e, por assim dizer, cospe sobre ele. E acrescenta: "Ao mesmo tempo eu satisfazia uma necessidade profunda, e não confessada, de ter uma *mã*, isto é, uma mamãe, e de anunciar o fato em voz alta. Porque antes de dizer Mag diz-se ma, é obrigatório." Em voz alta. Em plena murmuração de lábios o falante tem sede de sua mãe e o diz. Não se veja aqui o recurso fácil a uma redução psicanalítica de que Beckett, por outra parte, salvou a obra inscrevendo-a na própria obra. Esta sede de mamada, exercício oral, é bastante clara para não ser ambígua e superar a clareza onde é dada como signo. Oral: praticado com a boca. É sobretudo com a mãe-linguagem que a boca do falante se junta: na articulação das bilabiais os lábios aspiram e experimentam seu próprio prazer de funcionar, lentamente apertados e depois separados. Este prazer consolador é o que mantém em vida, em vida falante, o fonador de si próprio aplicado a si próprio, isto é, às palavras que o associam ao mundo. Movimento elementar dos lábios, primeiro movimento após o nascimento, persiste aqui menos como nostalgia do seio materno do que como a adesão mais humilde, mais sentida, mais física às palavras dos homens. M, eu falado.

⇄ **Mãe e nascimento** ⇄ **Avatares** ⇄ **Nomes**

MÃE E NASCIMENTO

Para quem deseja interpretar o nascimento de acordo com sua convicção é necessário subverter, antes de mais nada, a relação de contingência mais marcada no corpo: a entranha da mãe, a dependência dela.

É por isso que se vê Molloy, instalado no quarto da mãe para escrever a própria história, dizer minuciosamente o que seu discurso será: uma longa viagem em direção àquela de quem ele ocupa o espaço, que ele diz estar moribunda, e que depois esquece para se lançar na sua narrativa. Há sem dúvida muita coisa a surpreender nesta contradição. A mãe, de quem Molloy não gosta bastante, é para ele esta "pobre puta unípara" no quarto de quem ele agonizava. O filho a maltrata da maneira como se sabe, comunicando-se com ela por tapinhas pausadamente assestados sobre o velho crânio ("Um tapinha queria dizer sim, dois não, três não sei, quatro dinheiro, cinco adeus"). Por este lado, trata-se de um calmo massacre de uma relação privilegiada pela convenção. Mas, por outro lado, Molloy insiste e diz com clareza, é a necessidade da mãe, mais forte sem dúvida do que a piedade. E o que ele declara não é apenas o desejo da mãe, a história da mãe e do filho, é também a história da mãe e da palavra.

Mãe e filho: Molloy, durante a narrativa, se dirige à mãe e finalmente se instala no quarto dela para escrever e falar. Na cidade onde ele pára para repousar, interrogado, diz que está em busca da mãe. Aos seus olhos a cidade deve ser a da mãe, a cidade que sem dúvida o viu nascer. Cansado, rastejante, suas paradas duram até a lembrança do objetivo da viagem: reencontrar a mãe. A obsessão é quase clara demais. Ou mais estranha, mais banal. A narrativa, no seu decorrer, responsabiliza-se por uma imagem em que mãe e filho se confundem numa relação nova, "amorosa", mítica, cujos detalhes merecem ser assinalados: "Éramos tão velhos, ela e eu, ela me tivera tão jovem, que parecíamos uma dupla de velhos compadres, sem sexo, sem parentesco, com as mesmas lembranças, os mesmos rancores, a mesma expectativa. Ela jamais me chamava de filho. Eu nem teria suportado. Mas me chamava de Dan, não sei por que, não me chamo Dan. Dan era talvez o nome de meu pai, sim, ela me tomava talvez por meu pai. Eu a tomava por minha mãe e ela me tomava por meu pai."

Ser seu próprio pai, para nascer segundo seus próprios termos, necessita bem entendido de uma mãe. Essa mãe é requerida com a convicção teimosa e a tenacidade salvadora que lançam Molloy em direção ao ser de quem ele tentará nascer fazendo-lhe um filho: ele próprio. Ou sua história, como se verá. Para chegar lá, encontra-se primeiro o amor, a confissão de um amor antes de mais nada bloqueado pelo ardil de um impedimento não equívoco. "Acrescento, antes de chegar aos fatos, porque se trata verdadeiramente de fatos, deste distante entardecer de verão, que, com esta velha surda, cega, impotente e louca, e que apenas com ela eu... não, não posso dizer. Isto é: poderia dizer, mas não direi, sim, seria fácil dizer, porque não seria verdadeiro."

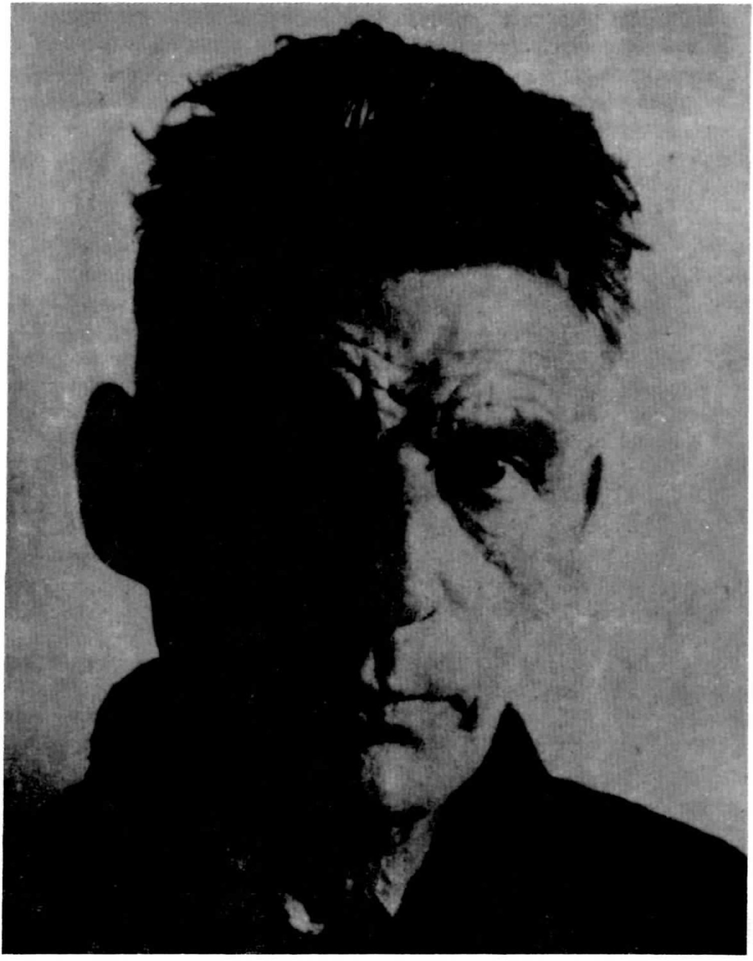
O que há de verdadeiro é um equívoco. A relação é apenas mítica, oferecida como uma verdade pelas possibilidades da linguagem. Ela se oferece inteira e se dissimula quando ao final do relatório de Molloy sobre suas "brincadeiras" com a antediluviana Ruth, aliás Edith, lê-se, percebendo a confusão deste rosto com a preferida de seu coração e a *Lousse* do percurso: "Há dias, como esta noite, em que elas se confundem em minha memória e sou tentado a ver uma mesma pessoa, aviltada e enfurecida pela vida. Deus me perdoe por revelar o fundo do meu terror. A imagem da minha mãe se junta às vezes à imagem delas, o que é realmente insuportável, como se a gente estivesse em plena crucificação, não sei por que e nem quero saber." Fusão, confusão, reencontro do existente *na* imagem de sua mãe, como ele se reencontra no meio de sua condição e à vontade no quarto de sua mãe: "Deito na cama dela. Faço as necessidades no penico dela. Tomei o lugar dela. Devo parecer-me cada vez mais com ela." Aí está o que parece ao leitor suscetível de clara exploração, talvez a mais fácil, de todos os detalhes de uma figura evidentemente edipiana, de um arquétipo tornado bem comum.

Seria assim, apesar do humor às vezes delirante do resumo, se a realidade desta viagem em direção à mãe não fosse precisamente a palavra. Se o percurso não fosse discurso. Se toda a obra não saísse literalmente desta matriz. A invenção de um Molloy retornando em direção à mãe *é* a fábula de um Molloy *falando* a viagem em direção à mãe. Ele vai à mãe em palavras, discorrendo para ela sobre seu molloyzinho. Para quem sabe ouvir, e ver, a palavra parece então se desenrolar sobre a página e alimentar quem a profere, como o cordão umbilical que liga o falante ao espaço inteiro, ao espaço do livro a fazer. O livro a fazer deste discurso nutriente é o corpo materno, o mesmo do qual o falante, ao se repousar nele, suga e produz seu texto. Molloy no quarto da mãe é a posição fetal daquele que ocupa o lugar privilegiado de repouso, alimentação e satisfação. ''Não podendo ficar de pé nem sentado com conforto'', diz Moran, ''a gente se refugia nas diferentes posições horizontais como a criança no colo da mãe.'' Satisfação? Claro que não, porque ainda é preciso falar. E é preciso falar para contar a história que permitiu a instalação neste abrigo. A narrativa é regressiva, remonta à imagem do lugar fechado no qual o primeiro desejo foi o de se alojar. Contar esta história é se assegurar da qualidade de presença, sobre o ambiente matricial desejado, sobre si. Moradia a verificar, confirmar, afirmar. Em direção a esta moradia é necessário repetir o percurso. Juntar-se de novo para se reconhecer.

A questão está aí, pelo menos de *Molloy* aos *Textos para nada*. No limiar da grande aventura oral se compreende o valor do símbolo quarto-mãe. A mãe-língua é o quarto de refúgio e de bem-estar. Acaba-se por deitar na matriz onde se mama pela palavra a vida alimentadora. Sem jamais querer deixar este abrigo o existente tentará a saída: a saída das palavras. É preciso nascer para se interpretar. ''Que história é essa'', ouve-se em *O inominável*, ''de não poder morrer, viver, nascer? Nascer: aí está a minha idéia atual'', era a confissão de Malone. Para isto seria necessário cortar o cordão umbilical. Mas o cordão umbilical é incortável por ser feito de palavras. A contradição é insuperável. Nascer segundo si suporia destacar-se do lugar onde a palavra é fácil: a clausura do quarto, da caixa, da cabeça, repetindo a clausura inicial tentada desde Molloy, a cavidade uterina, sonora mas protegida. É por isto que existe, em resposta à dupla relação que o personagem alimenta com a mãe, necessidade e raiva, a contração de músculos com a raiva de nascer, a escuta no quarto-mucosa com a raiva de falar ainda, a ''regressão'' fetal-oral dos murmúrios e dos ruídos de lábios com a raiva sofredora de se extrair de lá.

Viver de morte e morrer de vida.

HERÁCLITO



Abandonado na mãe-linguagem, ele, como o pai, está preparado contra ela: falante.

A figura mítica em que se origina o poder lingüístico, a primeira autoridade que nomeia e acalma, é naturalmente o pai-contador-de-histórias da infância, de *O calmante* e sobretudo do primeiro dos *Textos para nada* que liberava a voz exemplar portadora da palavra. É imitando-o que o falante, tendo abandonado a imagem regressiva da matriz, e não se encontrando mais em nenhum lugar nomeável, continua anonimamente a se falar, a se contar histórias. Esta decisão coincide com as palavras que dizem adeus ao espaço, e levanta os deitados para uma busca menos horizontal: "Não, nada de almas, nada de corpos, nem de nascimento, nem de morte, é preciso continuar sem nada daquilo tudo, tudo aquilo está morto de palavras, tudo aquilo são palavras demais..."

Era-se o pai, fugitivamente em *Molloy*, para nascer de si. É ao pai que se pede, um momento, para sair da mãe-língua, garantindo uma voz mestra de si próprio. Ilusão ou imagem liberadora: o falante está daqui em diante em posição vertical, tendo mudado a vontade de nascer pela vontade de durar, humildemente. Quando se abate, permanece de pé, sentado ou pregado ao chão, mas não se deita mais. Quando a cabeça se supera ela se diz boca que fica no alto. (*Bing*.) Talvez tenha nascido.

⇅ Eleutheria ⇅ Errância-discurso ⇅ Infâncias
⇅ Palavra serva, palavra livre

MORADIAS

"Eu não fujo, eu me exilo." Antes de viver o exílio e a escuta no espaço sonoro de uma cabeça, o errante conheceu algumas moradias humanas. Quando não é posto para fora, como aconteceu com *O expulso* e o negligente de *O fim*, ele mesmo se põe para fora, confundindo logo no espírito um e outro êxodo, o cenário dos lugares de que fugiu e o cenário dos lugares abandonados contra a vontade: "Mudei de lugar tantas vezes no curso de minha ruína que agora estou confundindo antros com escombros", é o que se diz em *O calmante*.

Um dos lugares prediletos é o asilo, onde Belacqua, em *More pricks than kicks*, parece ter o coração, segundo seus próprios

---

Já disse muitas vezes que toda infelicidade dos homens vem de uma única coisa, que é não saber ficar em repouso num quarto.

PASCAL

---

termos. É mais do que o coração que Murphy reencontra na pudica Casa Madalena de Misericórdia Mental, entre psicóticos e neuróticos; é a si próprio: ''Eles não causavam nenhum horror a Murphy. O respeito e a inveja eram seus sentimentos imediatos mais facilmente identificáveis. De todos, à exceção do hipomaníaco que achava antipático, recebia a impressão desta indiferença imanente às contingências do mundo contingente que escolheu como a única felicidade, tão raramente atingida.'' Protegido do quotidiano e das perseguições, das inquietudes humanas, Murphy pode escolher à vontade, na mansarda a ele reservada, ''o local onde se exilou'', seu espírito. O asilo para ele se confina ao quarto, como se confinava, no fim de *Malone morre*, à célula onde cuidava seu eu, para Macmann encarnação de Malone, como se confinavam, se é que os ''pavilhões'' e sua ''proteção'' têm um sentido, a uma relativa paz longe do mundo Watt e seu companheiro Sam.

O quarto é a segunda moradia capital, na medida da pessoa. É um lugar pascaliano, para dizer mais rapidamente o que Malone e os outros sabem por si mesmos designar: ''Pouco importa, o essencial é que apesar destas histórias permaneço no quarto, chamemos isto de quarto, e estou tranqüilo, ficarei o tempo que for necessário.'' (*Malone morre.*) É desejado como o único lugar de quietude: ''Se eu pudesse me encerrar num quarto, cessaria a caça às palavras.''

E, enfim, a caixa, a última moradia do sentado, aquele que fica estendido esperando: versão mais reduzida ainda do asilo matricial, da dimensão do corpo, desejada para que se possa livrar do peso, renunciar aos limites, esquecer o incômodo da extensão. Barco ancorado nos quatro cantos da obra, canoa do tamanho do corpo, leve às vagas. De *O fim* a *Cascando*, é o veículo da derrota e da graça, do movimento dos músculos e de um novo impulso: último escorregão sobre as águas humanas antes da retirada para o nada.

⇄ Cabeça ⇄ Corpo ⇄ Outrem

NAVIO

"Gostei", escreve Molloy, "da imagem deste velho Geulincx, morto jovem, que me concedia a liberdade, no negro navio de Ulisses, de me mover em direção ao levante, na ponte. É uma grande liberdade para quem não tem alma de pioneiro. Na popa, debruçado sobre as ondas, escravo tristemente alegre, olho o orgulhoso e inútil sulco. Não se afastando de nenhuma pátria, não me leva a nenhum naufrágio."

Esta embarcação, que só concede ao passageiro uma pequena liberdade dentro de um grande impedimento, pode se transformar de navio em barquinho à medida humana, e o impedimento, desde que o jazente corra o risco de se entregar à corrente, faz-se libertação, como sente o narrador de *O fim*: "Estava em minha canoa e deslizava entre as águas. Não precisava remar, porque a corrente me transportava. De qualquer forma não via os remos; alguém deve tê-los levado."

Desejo de uma canoa, não importa qual, desde que o leve, é assim que Hamm acalma/exprime um momento sua raiva de sujeitado, participa de um mesmo desejo, como a "nave dos loucos" na qual embarcaram, prisioneiros como os companheiros de Ulisses, os pensionistas do Asilo Saint-Jean-de-Dieu, nas últimas páginas de *Malone morre*. Macmann viaja, último avatar da busca de Malone, e desaparece como a paisagem dissipada, como a palavra esterilizada, nos últimos traços de uma esteira que se desfaz: "À noite, eles não passam de um magote, silenciosos, apenas visíveis, amontoando-se uns sobre os outros, as cabeças cegas dentro dos capuzes. Estão longe da baía. Lemuel deixou de remar. Os remos se arrastam na água."

Maunu, que narra hesitante, ofegante, a história de *Cascando*, é a melhor condensação desta imagem arquetipal da barca leve que se abandona. Maunu desce para o mar, introduz-se numa pequena embarcação sem bancos, sem barra, nem remos, e, rosto colado à prancha, mãos no rebordo da amurada, toma o largo, ou melhor, deixa-se tomar pelo largo e desaparece, primeiro em direção à ilha, depois em direção incerta, finalmente em direção de qualquer lugar... sem menção de retorno.

Para quem escuta Molloy, esta diáspora, após a partida, não é desconhecida. ''Não creia que minha região acaba no litoral'', diz Molloy de seu pedaço de mar, ''seria um erro grave. Minha região também é este mar, seus recifes, ilhas longínquas, abismos escondidos. Também passeei, numa espécie de esquife sem remos, mas confeccionei um remo curto. E me pergunto se alguma vez retornei deste passeio. Porque se me lanço ao mar, para vagar muito tempo sobre as ondas, não vejo o retorno, a dança sobre os rochedos, e não ouço ranger sobre a praia a frágil quilha.''

O barco não é apenas o suporte e a proteção de um destino que se abandona. É também, talvez, o fio de ligação com um passado que conta, o lugar de um amor idílico. É Krapp quem detalha com mais clareza, à sua maneira automaiêutica e fossadora de falar-escutar: ''Estávamos lá, deitados, parados. Mas, debaixo de nós, tudo se mexia, e nos mexia, devagar, de alto a baixo, e de um lado para outro. (...) no meio do lago, com o barco, flutuando perto do rio, depois empurrando ao largo, deixando-o ir à deriva. Ela estava deitada sobre as tábuas do fundo, as mãos sob a cabeça e os olhos fechados. Sol flamante, um bocadinho de brisa, água marulhosa como gosto. (...) Derivamos entre as plantas aquáticas e a barca encalhou. As plantas se dobravam, com um suspiro, sobre a proa.'' Nell, em *Final de partida*, anunciava já a cor deste idílio falando em fragmentos de uma paisagem e de um barco idênticos: ''Era no lago de Como. (...) Era profundo, profundo. Via-se o fundo. Tão branco. Tão claro.''

É também em fragmentos, ainda mais perdidos no tecido retalhado de seu monólogo, que Winnie se recorda: ''Naquele dia... o lago... as plantas...'' Mas isto basta para que a imagem, do ponto de vista de quem lê ou ouve, ponha-se em seu lugar, mesmo sendo um eco zombeteiro e deformado como o que *Comédia* coloca na boca ofegante do homem: ''Uma canoinha, no rio. Solto os remos e contemplo minhas belezas, desmaiadas na traseira sul da almofada Dunlop. Na superfície da água. Ah! sonhos.''

A lembrança do barco surge então como um dos vestígios da vida ''lá em cima na luz'' que sobreviveu à derrocada, bem particular, que uma decisão misteriosa, daquelas de que Krapp

"Ah, sonhos!" (Comédia.)

fala, recobriu um dia a frágil paisagem onde o existente se escondia.

Na água leve, abandono e libertação de si, o barco leva, para o passado, uma de suas pequenas felicidades. A viagem inútil por ele começada e repetida leva por um momento em direção à paz do coração.

⇄ Amores ⇄ Bicicleta ⇄ Moradias

NOMES

Os nomes são carregados de sentido, esvaziados de humor, signos. Não se peça aos nomes e aos sobrenomes dos personagens mais do que eles podem dar. Mas sabe-se que Belacqua, o herói cansado de *More pricks than kicks*, é a indolência e a recusa, a indolência em que Dante o fixou para sempre e a recusa que se lê em sua genealogia. Seu nome é Shuah, o próprio nome da mãe de Onan: alguém que se lixava para a perpetuação da espécie. Belacqua é o único de sua espécie e pretende continuar a ser, e se elimina por uma força de inércia que é ao mesmo tempo amargor e zombaria, no deserto freqüentado mais tarde por Molloy, os Hamms, até mesmo as Winnies, reduzindo neles a humanidade, ansiosos para que nada os repila. De *Watt* a *Knott* ouve-se a resistente questão se chocar com a resistente resposta, quebrando-se no contra-senso. Vladimir, Estragon, Pozzo e Lucky, juntos, tocam quatro horizontes lingüísticos, com os quais o drama da espera adquire dimensão mais universal. Assiste-se, ou acredita-se assistir, em *Final de partida* (título tão eloqüente... quanto um final de partida de xadrez, exatamente), ao esmagamento de três pobres pregos, Nagg, Nell e Clov, pelo mesmo martelo, Hamm. A Irlanda (e o humor) fala em muitos patronímicos de *Murphy*: Murphy, Neary, Counihan, Ticklepenny, e de *Watt*, onde a seqüência delirante e interminável do Comitê, pastiche dos júris de concursos sérios e caturras mais irlandeses do que naturais, reúne indivíduos irlandeses demais para serem verdadeiros, os senhores Fitzwein, de Baker, Magershon, Macstern, O'Meldon, a quem é preciso acrescentar o irresistível Nackybal. Há ainda Molloy, com Moran, *Todos aqueles que caem*, com os Rooneys, etc. A Irlanda canta nos nomes de Molloy e Malone;

a doce Molly Malone, como nem todos sabem, era bonita, peixeira de carroça, mas conheceu a triste sorte que se canta assim:

"Ela morreu de febre, ninguém soube curá-la,
E isto foi o fim da doce Molly Malone,
Mas seu fantasma impele a carroça por ruas compridas e estreitas
A gritar mexilhões mexilhões! Vivos, vivos, oh!"

Sabe-se também que o humor basta para transformar Beckett em Hackett, em *Watt*, como ele fez do espantoso e infeliz Lucky, como o próprio nome indica, o pendão da chance, como fez da perdedora mas sorridente Winnie aquela que ganha.

São os chamamentos musicais de uma língua e de um país que estão no coração da obra, com suas paisagens e sonoridades. Ou pequenas vinganças, subversão no quarto. No quarto das palavras. Os "nomes" de Beckett, como os nomes de Joyce, condensam todas as possibilidades do jogo verbal, da colagem e do chiste para fazer deles, no corpo do discurso (de onde desaparecem em caso de drama), uma música significativa.

⇄ **Sons**

ORAÇÃO

A oração basta para supor a transcendência? Nada é menos seguro. Se o personagem tenta, com a oração, uma saída para fora de si próprio, a tentativa se dá sem ilusão. Mesmo se ocorre em direção a um caminho, resta ainda dizer qual é este caminho. Depois de ter visto Hamm e os seus companheiros tentarem com a oração, inutilmente, atingir Deus que não existe, "ainda não", diz Clov, ouve-se Malone no momento mais intenso de sua pena: "Depois ficarei sozinho um bom momento, infeliz, não sabendo qual deve ser minha oração, nem para quem."

A oração, desde então, neste absoluto desamparo, tem a aparência de um gesto desusado e mecânico, "oração pela oração quando falta tudo", repetida em desespero de causa com o sentimento em que se engolfam a pior das falações e a mais desgastada das ilusões: "Uma oração aprendida para todos os fins úteis, antes do fim da alma, e que aflora, de esguelha, na velha boca em final de palavras, na velha cabeça que não escuta mais."

Basta escutar Winnie falar do tempo de sua oração, encorajar-se com a oração pontual quando o discurso se esgota: "Reza tua velha oração, Winnie." Ou, ao contrário, abrir ritualmente a jornada com uma oração silenciosa que é o resmungo ritual de um ser abandonado a todos os ternos brinquedinhos da subexistência. Basta, sobretudo, ouvi-la soprar perto do fim: "Eu rezava outrora." (*Um tempo.*) "Digo, rezava outrora." (*Um tempo.*) "Sim, confesso." (*Sorriso.*) "Agora não." (*Sorriso mais amplo.*) "Não, não." Compreende-se o que este gesto de oração indica: o após-tudo-porque-não do desesperado, que a situação de tragédia, de Hamm, de Winnie, de Vladimir e de Estragon, dos falantes dolorosos mas inventivos, escolhe como ingênuos em busca de "não importa qual" alívio.

É um gesto exterior insuportável em direção a um interior que acalmaria. Mas é um gesto inacabado, passatempo, enganador, oração intransitiva mas calmante.

⇄ Espaço-tempo ⇄ Tu ⇄ Deus ⇄ X + 1

PAI E FILHO

Entre todas as relações de pai a filho, ou de filho a pai, que vão de ternura (*O calmante, Textos para nada, Cinzas*) à crueldade escravagista (*Final de partida*), deixemos falar, como exemplar do humor beckettiano, a relação que liga Jacques Moran ao seu filho Jacques Moran, e vice-versa. Inervado pela mania e surdo desespero, mau pelo furor de ser, de má-fé por fragilidade, é a subversão vingadora e terna da condição filial/paternal: "'Pegue a bicicleta', eu disse, 'e me dê a bomba'. O pneu ficou duro depressa. Olhei meu filho. Ele protestou. Mandei-o calar-se. Cinco minutos mais tarde apalpei o pneu. Não perdera nada de sua dureza. 'Você é um miserável', eu disse. Ele apanhou uma barra de chocolate no bolso e estendeu-a a mim. Peguei-a. Mas, em lugar de comê-la, como era minha vontade, e ainda que eu deteste o desperdício, joguei-a longe, depois de um instante de hesitação. Espero que meu filho não tenha percebido este instante de hesitação. 'Basta.' Descemos para a estrada. Era melhor dizendo um atalho. Tentei me sentar no porta-bagagem. O pé de minha perna dura queria entrar dentro da terra, na tumba. Ergui-me com o auxílio da mochila. 'Pegue a mochila', eu disse. Não bastava. Acrescentei a bolsa de caçador. Suas reentrâncias me entravam nas nádegas. Mais as coisas resistem, mais me obstino. Com tempo, apenas com unhas e dentes, subirei das entranhas da terra até sua casca, sabendo bem que nada tenho a ganhar. E quando não tiver mais unhas, nem dentes, arranharei o rochedo com meus ossos. Aqui está em poucas palavras a solução a que cheguei. Primeiro a bolsa de caçador, depois a mochila, depois o capote de meu filho, dobrado em quatro, tudo solidamente amarrado ao porta-bagagem e ao quadro da sela. Pendurei o guarda-chuva ao pescoço para ficar com as mãos livres e agarrar-me ao tronco de meu filho, ou às axilas, porque eu era muito mais alto do que ele. 'Pedale', eu disse. Ele fez um esforço desesperado, quero crer. Caímos. Senti uma dor forte na tíbia. Fiquei embaraçado na roda de trás. 'Ajude-me!', gritei. Meu filho ajudou-me a levantar. Minha meia estava rasgada e a perna sangrava. Era a perna doente, felizmente. Que poderia eu fazer com as duas pernas em pane? Eu me teria arranjado. Era mesmo talvez um mal por um bem. Pensei naturalmente na sangria. 'Você tem alguma coisa?', perguntei. 'Não', disse ele. Evidentemente. Desfechei-lhe com meu guarda-chuva uma pancada na coxa, lá onde eu via brilhar a carne entre o calção e a meia. Ele gritou. 'Você quer me matar?', disse eu. 'Não tenho força', disse ele, 'não tenho força'. A bicicleta nada sofrera, talvez a roda de trás um pouco empenada. Compreendi de repente meu erro. Era por ter-me sentado sem cerimônia, com os pés suspensos, antes da partida. Refleti. 'Não me faça perder a paciência', disse eu. Ele cavalgou o quadro. 'Você partirá devagar quando eu der o sinal', disse eu. Retomei meu lugar, atrás. Sentado, meus pés não chegavam ao chão. Era o que faltava. 'Espere o sinal,' disse eu. Escorreguei para o lado até o pé da minha perna boa tocar o chão. Sobre a roda motora só pesava a perna doente, penosamente levantada e afastada. Enfiei os dedos no casaco de meu filho. 'Avance devagar', disse eu. As rodas começaram a girar. Segui, meio arrastado, meio saltitante. Temia por meus testículos que são, sobretudo, oscilantes. 'Mais depressa!', gritei. Ele pressionou os pedais. Com um salto retornei ao meu lugar. A bicicleta vacilou, restabeleceu-se, ganhou velocidade. 'Bravo!', gritei louco de alegria. 'Hurra!', gritou meu filho. Como detesto esta exclamação! Quase não pude assinalá-la. Ele estava tão contente quanto eu, acredito. O coração dele batia sob minha mão, e, no entanto, minha mão estava longe do coração dele. Felizmente o atalho descia. Felizmente eu tinha amarrado meu chapéu, sem o que o vento o teria levado. Felizmente o tempo estava bom e eu não estava mais sozinho. Felizmente, felizmente.''

⇅ Chapéu ⇅ Infâncias ⇅ Mãe e nascimento
⇅ Chapéu ⇅ Voz

PAISAGENS

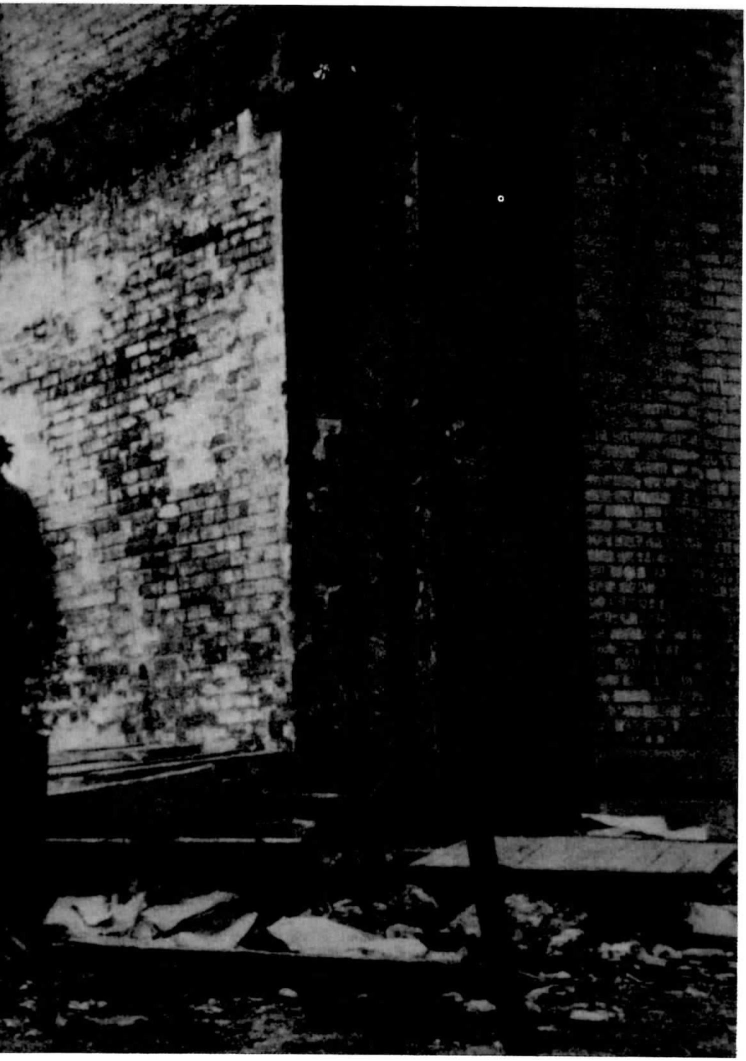
O espaço humano em que a infelicidade se insere é antes de mais nada a cidade percorrida pelo personagem em marcha. Dublin, Londres, Paris ou as cidades italianas, dos primeiros poemas de *Echo's bones* a *Murphy,* passando por *More pricks than kicks* — é um único e mesmo cenário de inquietude em que o errante não apenas se aflige por se encontrar ali mas ainda se choca com o mal, o desgosto, e a incompreensão que vem dos outros.

Neste estágio a cidade é reconhecível e tem, no livro, todas as letras de uma citação: assim é Dublin em *Murphy,* com seus parques, monumentos dos anos 30 e até a Agência Central dos Correios e Telégrafos. Londres recebeu o mesmo tratamento.

A relação do personagem com seu espaço é sublinhada pelo tédio, proporcional à errância contínua. Deambulando ou fugindo entre o espaço em desordem, o caminhador, principalmente em *Echo's bones,* recolhe a espuma vazia da vida dos outros, contando as secreções de um mundo velho, como este instantâneo de Dublin que uma colagem de Rimbaud não bastaria para limpar:

''Salpicos de lama de um amarelo perdido na fossa da Liffey;
ganchos de escadas engatados no parapeito,
chamando-me;
lama de gaivotas vigilantes no vômito pardo do esgoto.
Ah! o pavilhão de carne
sangrante
sobre a seda dos mares e das flores árticas
que não existem.''

O segredo deste fastio pode ser perguntado a *Malone morre.* Uma das hipóstases de Malone, a mais viva e a mais singular, Macmann, está exposta ao espaço urbano dos outros como a uma massa viscosa e ameaçadora naquilo que ela remete umas às ou-



Buster Keaton na locação de Film, *Nova Iorque, 1964.*

tras as existências solitárias que a compõem. Não estamos longe da náusea sartriana: "Mas o espaço cercava Macmann de todos os lados, sentia-se apanhado como numa rede, com o infinito dos corpos apenas se mexendo e se debatendo de que se quer estas crianças, estas casas, esta grade, e os instantes escorriam como transpirados de coisas num grande escoamento confuso feito de ressumações e torrentes, e apertadas umas contra as outras as coisas empedradas se transformavam e morriam cada uma seguindo sua solidão. Atrás da grade, passavam formas que Macmann não podia identificar por causa das barras e também por causa de tudo que tremia e irritava nas suas costas e dos lados, por causa dos gritos, do céu, da terra, intimando-o a cair, e de sua longa vida cega." Este espaço, assim, em lugar de devolver ao existente a escolha de sua liberdade, tenta-o e desorienta-o: Coloca-o longe dos outros e, por si próprio, paradoxalmente, convida-o a morrer. É uma área muito grande, área cruel para o "agoráfobo urbano" (com medo dos espaços abertos) que vê nos outros a multiplicação de seu mal-estar, que deseja um lugar próprio à sua dimensão de solitário. Esta relação com o espaço se chama também "tentação de retirada", que pode se exprimir de duas maneiras. A primeira delas é a do abutre de *Echo's bones,* que se eleva acima da paisagem. É importante notar que o poeta confunde então o pensamento planando acima de seu corpo inserido no espaço com o vôo do abutre dominando o corpo do mundo. A assimilação permite compreender melhor o que Murphy deseja quando também se retira do espaço ambiente.

A segunda forma de retirada (por ocultamento, em *Murphy,* porque o personagem se esconde dos homens num asilo — como o Belacqua de *More pricks than kicks* desejava — e além disso numa cadeira de balanço) se acompanha de uma espécie de suspensão do corpo. Para se retirar em seu espírito, Murphy entorpece o espaço em torno dele e do que dele se prolonga no espaço: o corpo, que repousa, se esquece, se aniquila. O espaço urbano muda: a cidade recua com toda a velocidade, o corpo logo se faz cidade, será o exterior e, quando este exterior se perder, restará o "foro íntimo". Assim Foxrock de *Watt* é, como a estação, um espaço convencional em relação ao espaço mítico e não-real da casa e das dependências de Knott. A cidade onde Molloy se inquieta e onde busca a mãe, de nome bem irlandês, embora paródico, de Bally ou Ballyba (reconhece-se Ballybrack, perto de Foxrock) é uma cidade-fantasma como aquela onde erra o personagem de *O calmante,* como aquela onde vão e vêm Mercier e Camier.

Se a cidade é por excelência o espaço da separação, trata-se de um espaço de vôo e fusão provisórios, onde se dá o contato com a "natureza". Erva, terra e céu são uma consolação viva à dor, quer se trate de Belacqua, de Watt ou sobretudo de Molloy e Moran, em seu presente ou passado recente, quer se trate de Malone, dos falantes de *Novelas,* do recitante de *Textos para nada, De um livro abandonado* ou de *Como é* exposto à lembrança. O fosso onde Watt se deixa cair, o galho que o acaricia, são como o céu onde Mercier e Camier "se lavam o olho", como o mar desejado com raiva por Hamm, como o prado do Éden atravessado por Moran e Molloy em meio a carneiros, os fetos pisados e batidos pelo adolescente de *De um livro abandonado,* como as flores arrancadas a punhados pelo casal dilacerante de *Basta.* Representam ao mesmo tempo o cenário irlandês e interior da infância de Beckett acima de Dublin, ou Wicklow ali perto, de que Watt e *More pricks than kicks,* os *Textos para nada, O calmante, Como é* e também *De um livro abandonado,* guardam a nostalgia, e o lugar mítico protegido/protetor onde, longe dos outros, o existente apazigua por um momento a sua dor: "Vivíamos de flores. Era o que bastava para a alimentação. Ele parava e sem ter de se abaixar apanhava um punhado de corolas. Depois tornava a partir, mastigando. Elas exerciam no conjunto um efeito calmante. Estávamos no conjunto calmos. Cada vez mais. Tudo estava calmo. Esta noção de calma me veio dele. Sem ele eu não teria tido calma. Agora apagarei tudo menos as flores. Não mais chuvas. Não mais mamilos. Só nós dois nos rojando nas flores."

O mar, perto, não é apenas desejado, mas ouvido. É à beira do mar que Molloy se recorda de não ter sido seriamente molestado. À beira do mar ele se fornece pedras para sugar. À beira do mar, cuja respiração escande suas próprias palavras, Henry escuta sua voz, conta sua história e tenta reencontrar, na cabeça deteriorada, o pai. O mar banha neste momento a mônada como rodeia a Irlanda. Em tantos horizontes, esboçados ou destacados, o mar está presente e, nesta medida consoladora, parecerá lógico a quem imagina o jovem Beckett, de Dalkey a Bray, de Bray a Greystones, nas colinas ao redor de Dublin, no mar tão perto e tentador. É uma tentação a que não resistem os falantes de *Novelas* e sobretudo o falante de *O fim,* que se deixa ir, do rio em que seu barco está ancorado, ao largo, levado pela água que libera em direção a outros mamíferos sonhados por Hamm em busca de uma jangada. Nesta partida, o espaço inteiro é desejado: "Sentado agora na parte de trás, as pernas esticadas e as costas bem acomodadas no saco estofado de erva que me servia de travesseiro, sorvia meu calmante. O mar, o céu, a montanha, as ilhas, vieram me esmagar numa sístole imensa, e depois se afastaram até os limites do espaço." A água fornecida pelo espaço é a chuva, a chuva calmante esperada por Mercier e Camier com o rosto estendido, a chuva em que Macmann se rola, a que cai durante todo o dia, "gota após gota", na paisagem de turfeiras e fetos de *De um livro abandonado.* A Irlanda molhada, espaço urbano ou camponês sem horizonte, apanha o errante em sua rede delicada. O errante gosta disto. E o busca com um prazer inconsciente de ser cego para o horizonte, entregue pela chuva ao cair ao seu destino de cão batido.

O espaço é sobretudo o céu. Presente em toda a parte. Para os verticais, os engaiolados e mesmo os troncos. Mercier, ou Camier, deseja "se lavar o olho neste monte de desertos transparentes". O rastejante não cessa de pedir a Pim seu azul de céu ou de se imaginar "lá em cima na luz azul e branca do céu um momento ainda manhã de abril debaixo da lama acabou está feito isto se extingue". Malone é possuído por uma recordação perturbadora de infância: "Um dia subíamos juntos uma costa de inclinação extraordinária, perto da casa provavelmente, as costas inclinadas se confundem em minha lembrança. Lembro-me do lazúli. Digo, 'O céu está mais longe do que a gente pensa, não é, mamãe?...' Ela responde, 'Ele está exatamente tão longe quanto parece.' Ela tinha razão. Mas naquele momento isto me abalou." O céu, o azul do céu são, longe de si, imensos ao olho enfim satisfeito, calmantes ao espírito libertado dos outros e dos obstáculos e do solo, uma graça, o dom de uma liberdade prometida de longe à sede da pessoa tentada, aqui e aqui, acima de seus limites. O gesto de olhar o céu é ainda mais dilacerante. Pozzo, carrasco de cachimbo e idéias grandes, grita ao seu escravo Lucky: "Olha o céu, porco." Malone se mostra contente por morrer e orgulhoso de suas últimas posses; é espreitado... "pela janela que parece ser de alguma maneira meu umbigo".

Mas estes são sobressaltos. Conhece-se a sorte da paisagem e do espaço humano quando se declara no presente o essencial do empreendimento: eles recuam no uniforme cinzento dos de fora, só entram pelas brechas no quarto, depois a cabeça. O espaço de *Esperando Godot* se assemelha ao espaço neutro (apesar das aberturas) de *Malone morre* e de *O inominável.* E o azul do céu e a luz lá de cima que descem em cintilações até a larva de *Como é* não deixam esquecer o *hic et nunc* (aqui e agora) da lama e do escuro, como não se deixam esquecer também para os enjarrados de *Comédia.* Jarros e lamas: o mesmo espaço do obstáculo. Percurso das palavras ou palavras do percurso, é do mesmo escuro indesgastável de que ele sai/não sai, em direção à mesma luz lá em cima para onde se dirige. Quando, ao contrário, o propósito não será mais mimar o parto do existente por ele mesmo em sua própria palavra, então o espaço se abre de novo, e, como em *Cinzas, Todos aqueles que caem* e *A última gravação,* deixa entrar os ruídos e as cores de fora. Em *Oh! os belos dias* ele se inflama inteiro na luz da serenidade além da dor ou da inquietude. *Imaginação morta imagine* e *Bing* se voltam para o branco inocente de todo drama.

⇅ Corpo ⇅ Infâncias ⇅ Espaço-tempo

PAISAGEM AINDA

"Mas não, jamais estive em Vaucluse! Passei toda minha vida engalicada aqui, te digo! Aqui! Na Merdacluse."/*Esperando Godot.*

PALAVRA SERVA, PALAVRA LIVRE

Quando Maurice Merleau-Ponty, a propósito de liberdade, escreveu: "Nascer é ao mesmo tempo nascer do mundo e nascer no mundo", ele indicou o binômio fatalidade-liberdade que é a contradição vivida cegamente na linguagem. Falar é falar segundo o mundo, mas é também falar o mundo, obedecer à palavra do mundo, e também fazer avançar a palavra do mundo. E quando ele acrescenta: "O mundo já está organizado, mas também jamais completamente organizado", é o estatuto da palavra beckettiana que se encontra aqui indicada. Ainda quando a palavra se considera impotente para organizar o que seja, o fato mesmo de apresentar sua impotência com esta força e esta novidade, sua dicção de não-organização é organização incontestável. Surda à liberdade inalienável que a faz falar de maneira nova com palavras velhas, a palavra aqui proferida está bem no mundo; retomada por nós, nos faz avançar no mundo. É esta liberdade que a faz se proferir. Serva e livre.

Palavra serva. É a voz consciente de suas palavras, em *O inominável,* vínculo central do drama com os *Textos para nada* e *Como é.* "É uma loucura ter de falar e não poder, salvo de coisas que não me dizem respeito (...) de que eles me empanturraram para me impedir de dizer quem sou, onde estou, de fazer o que tenho a fazer — sou em palavras, sou feito de palavras, palavras dos outros." A palavra nasceu no mundo ao ponto de se buscar em vão, como faz ouvir a voz de *Textos para nada:* "Deixo-as falar, minhas palavras, que não são minhas." A voz de *Como é* diz: "Aí está a palavra que me deram." Lucky diz a mesma coisa, na perturbação de seu discurso totalmente enlouquecido de marionete de palavras. Ou também Clov, lúcido, na meia-tinta de sua palavra embrutecida pela servidão: "Disseram-me, 'O amor é assim, mas sim, mas sim, acredite-me, você bem vê que — (...) que é fácil'. Disseram-me, 'A amizade é assim, mas sim, mas sim, asseguro a você, você não tem necessidade de buscar mais longe'. Disseram-me, 'É aí, pare, levante a cabeça e olhe este esplendor. Esta ordem!' Disseram-me, 'Vamos, você não é um animal, pense nestas coisas e você verá como tudo fica claro. E simples.' Disseram-me, 'Com que ciência curam estas pessoas mortalmente feridas'." Da parte de Lucky se exclui qualquer tentativa de nascimento. Ele se reduz a esperar a mudança, a interrogar as palavras: "Um dia, de repente, isto acaba, muda, não compreendo, morre, ou sou eu, não compreendo, isto também não. Pergunto às palavras que restam — sono, despertar, noite, manhã. Nada sabem dizer." Ele está entre os doutrinados da linguagem, os homens, puras vítimas e mestres possíveis. Lucky, não obstante ser também um carrasco em seu momento, foi totalmente desfeito pelas palavras. Clov, também mestre em seu momento de seu mestre Hamm, foi definitivamente atravessado pela linguagem: segue-o passo a passo. A raça dos mestres possíveis, aqueles capazes de retomar sobre a linguagem um pouco da liberdade alienada, é, no teatro e sobretudo no romance, a raça dos inventores, dos artistas. Hamm, Winnie, Henry, Krapp, contadores de histórias, retomam do mar uma porção de ilha. Às vezes com violência.

Falar por falar é a única libertação.

NOVALIS

Assim acontece em *O inominável,* onde ser do mundo está ligado à revolta e ao apetite de vingança. Espoliado, o falante se dispõe a possuir por seu turno: "Bela astúcia, impingir-me uma linguagem de que eles imaginam que jamais poderei me servir sem confessar que pertenço à tribo deles. Vou lhes mostrar a algaravia que fazem, vou lhes mostrar o *sabir* deles." (*Sabir:* linguagem híbrida, mistura de árabe, francês, italiano e espanhol, falada no Levante e na Argélia.) A obra é a promessa cumprida. A tomada de palavra é, calmamente escolhida, a decisão de "dar um sentido mais puro às palavras da tribo" tão cara a Mallarmé, ou raivosamente quebrar, tentar quebrar o molde do *sabir* dessa mesma tribo. Só a obra conta. Ela é o objetivo. De um lado está a alienação, o signo em grau menor da linguagem: "Tudo o que eu disser será falso, e antes de mais nada não é de mim", diz um dos *Textos para nada.* "Não passo de um boneco de ventríloquo." De outro lado está a escolha de falar e fazer dessa escolha uma palavra exemplar, o signo mais importante da linguagem. O *sabir* se torna liberdade falante, palavra de uma liberdade em busca de si própria. Falar é inevitável. É a única chance do existente a caminho de ser. Aí está o ponto central do paradoxo: do mundo e/ou ao mundo a palavra é ao mesmo tempo entregue e tomada. "Eu aqui", diz *O inominável,* "que não posso falar, não posso pensar, e que devo falar, portanto pensar talvez um pouco..." "Não querer dizer, não saber o que se quer dizer", já resmungava *Molloy,* "não poder o que se crê que se quer dizer, e sempre dizer ou quase, aí está o que importa não perder de vista..." E *O inominável* retoma: "Falo, falo porque é preciso." Ou o já citado "É uma loucura ter de falar e não poder." Ou: "Tudo se reduz a um caso de palavras, é preciso não esquecer, eu não esqueci." Fazendo da necessidade infelicidade, mas também da infelicidade necessidade: "É preciso dizer as palavras, enquanto existirem, é preciso dizê-las até que eles me encontrem, até que eles me digam, estranha pena, estranha queda." A boca está cheia de palavras e, portanto, o homem está cheio dessa linguagem que acabará talvez por confessar. Ouve-se na fonte do segundo dos *Textos para nada:* "Não há outra coisa a não ser falar." Falar, esvaziar-se. Palavra serva, movida, portanto, pela necessidade de falar como palavra libertadora da servidão, ao mesmo tempo em que é confissão inevitável. "Colocamos as coisas em movimento sem nos preocuparmos com a maneira de detê-las. A finalidade é falar. A gente se põe a falar como se pudesse parar querendo.

É bem assim. A busca de um meio de fazer parar as coisas, calar sua voz, é o que permite ao discurso prosseguir...'' Falar é tentar colocar na duração do discurso, doravante, o si. ''Uma palavra de mim e torno a ser'', diz o errante imóvel de *Como é.* Tudo está aí. Tudo, não. O que está aí é sobretudo a tensão articulante vivida pelo falante como nas histórias de perseguição. É a tensão articulante que sustenta os falantes no teatro e conclui, nas ejaculações espasmódicas, estafantes, de *Comédia*, com a presença oral mais próxima da própria garganta, na fonte, forja e respiração. É preciso dizer aqui, a palavra é umbilical. Serva, livre, mas antes de tudo necessária à sobrevivência. O que é falar? É mais do que repetir os outros, é mais do que inventar contra os outros segundo si próprio, é lançar no vazio ambiente a certeza de um *produto* que ao mesmo tempo elimina e alimenta: sua própria palavra. Fora da boca falante o que acontece é o escoamento nutritivo de uma voz que tem como resultado passar o alimento sonoro nos lábios que sugam, preparam as palavras, articulam as palavras e as cospem. O décimo dos *Textos para nada* oferece como apoio esta imagem curiosa: ''Vejo o que é, a cabeça está atrasada em relação ao resto, e seu ânus à boca, ou bem ela continua sozinha, sozinha, suas velhas caminhadas, descarregando sua velha merda, depreciando-a, continuação nos beiços, como no tempo em que se acreditava um pedaço.'' Finalmente, o alimento oral é estendido a quem pede: a orelha complacente, faminta, do solitário, que ouvimos — é preciso repetir — declarar ser o falado e o falante, isto é: o comido e o comedor, e, pela ligação umbilical das palavras, aquele que, servo, é o produto da liberdade. Ele suga mas fabrica a vida: ''Uma palavra de mim e torno a ser, empurro boca aberta.'' Mesmo quando expõe sua infelicidade, o falante que fala se junta ao Ser que é Logos.

⇄ Errância-discurso ⇄ Eleutheria

PEDRAS

É sobre o consolo de um seixo que a mão do existente algumas vezes torna a fechar-se. É *O expulso,* é Molloy para quem as ''pedras de chuchar'' não são apenas talismãs que enganam a inquietação mas também os elementos de um jogo paciente, enganador do tédio, que consiste em fazer passar as pedrinhas de um bolso a outro, mas sugando-as cada uma por sua vez.

Seixos, "mas eu", diz Molloy, "chamo isto de pedras". Secura e ternura ao mesmo tempo. Pequeno objeto não-consumível, mas doce ao tocar e duro à palavra, certeza portátil apaziguando com seu frio e sua integridade a inquietude nervosa do personagem que o cerca com a palma da mão e o suga lentamente. Compreende-se a voz de *O inominável* desejando "uma pedra grande, que não o abandonaria, seria melhor que nada, esperando os verdadeiros corações" e a voz de Henry, em *Cinzas,* que, impaciente, reclama "notícias duras, preciso de notícias duras! Secas! Assim! *(ele apanha dois seixos e bate um no outro).* Pedra! *(choque dos seixos).* Pedra!"

Irredutível, perfeito, o seixo que é a pedra é — na desordem das palavras, e de movimentos vibratórios em que o falante se consome — o limpo, o mudo, o "nobre", se se quiser. Ninguém se espante, portanto que o abandono da busca oral que ao mesmo tempo culmina e se quebra no elemento líquido e englobante da lama de *Como é,* coincida com a brevidade, a limpeza sonora dos últimos textos, *Imaginação morta imagine, Bing,* mas também, para a orelha, a prosa óssea e seca de *Comédia,* de *Cascando,* de *Diga Joe.* O instante da escrita é doravante o instante reunido do seixo. E, na breve luz (esta pedra só pode ser branca, depois de *De um livro abandonado),* são espaços de pedra *(Imaginação morta imagine)* ou áreas com a sonoridade entre pedra e metal *(Bing)* que se elaboram e se cristalizam diante de nossos olhos. Da pedra lisa, apoio em primeiro lugar, tudo acaba por ter clareza, perfeição.

PENSAR

"As pernas me doem, não acredito. Em breve não poderei mais pensar." / *Final de partida.*

PESSOA

"Isto não faz mal a ninguém, não há ninguém."/*Como é.*

PESSOA AINDA

Neste lugar da palavra talvez seja preciso lembrar que a pessoa também é um lugar atravessado pelos sons.

⇄ **Palavra serva, palavra livre**

POSSES

Como é natural, o inventário da extensão do ambiente continua com a extensão do corpo e talvez lhe tome o lugar no espaço por acabar esvaziado da pessoa: os objetos.

É notável que os objetos ocupem cada vez mais um espírito que o corpo não conserva. Declarada especialmente com *Molloy* (mas também com as *Novelas* e antes delas já com *Watt*), esta atitude acompanha a primeira inquietação fundamental sobre a identidade. Assim acontece com Molloy, em perda de si próprio, apoiando sua existência sobre a existência da bicicleta, sobre o inventário de suas pedras de chuchar, sobre seu descanso de talher. Acontece também com Moran, ao aderir, com toda a astúcia da mania, à quantidade de seres, de coisas e de ritos complacentemente indicados, dos selos de seu filho às suas próprias abelhas.

À medida que a pessoa se dilui e o corpo se desfaz, os objetos ganham uma existência. Daí a exatidão do vocábulo *posses*. Não são apenas os suportes plurais de um singular em fuga. É o *ser* defraudado, ausente, que a decepção desta poeira de haveres não cessa de indicar, acreditando — fazendo crer — preencher o vazio. Molloy está voltado para o fim: "Então poderei dizer, sem temor de me enganar, o que me resta, afinal de contas, de minhas posses. Será o fim da conta." Ou ainda: "E esta lista de meus pontos fracos, que jamais farei, por temor de me acabar, eu a farei talvez um dia, quando se tratar de fazer o inventário de meus bens e posses." Malone diz, entre outras confissões detalhadas de pequenos objetos duros, posses próximas, haveres fraternais, e o recurso repentino à sua proteção: "Depressa depressa minhas posses." Diz também, em palavras claras: "Não são meus, mas digo meus vasos, como digo minha cama, minha janela, como digo eu." O falante de *Como é* se consola com a

Madeleine Renaud, Samuel Beckett e Roger Blin preparam Oh! os belos dias, *Paris, 1963.*

coisa, a mochila, e a palavra, posse: "Minha mochila, uma posse esta palavra que sibila baixo aqui uma posse." Depois se eleva o hino à própria mochila, a "outra coisa", o substituto, um tu. Winnie também tem uma bolsa: "Haverá sempre a bolsa." Prevê-se exatamente o recurso aos objetos quando a língua, este corpo sonoro, cessar de representar a pessoa no espaço inabitável. "Que farei sem eles", diz Winnie dos objetos que possui, "quando as palavras me deixarem?"

⇄ **Tu**

QUEDA

Os homens já trazem o sangue ruim de nascimento. O furor de nascer que mantém Rimbaud no instante de suas revelações, que dilacera e faz Artaud vibrar, força o falante de *Malone morre* e o de *O inominável* a se desagregar palavra a palavra, e a elaborar esta desagregação à luz da consciência, com esperança de fazer nascer a palavra. Até *Molloy*, a narrativa do si estava longe de si. Depois, deu-se o abandono da ilusão maiêutica, ou melhor, da consciência maiêutica, porque o discurso do si, sendo revelação, é também nova separação.

O mau nascimento, "de ter consentido em viver na mãe, e depois deixá-la", tem tudo a ver com o insuportável sentimento da contingência, é o olhar de um olhar absoluto, o sentimento de imperfeição original, de perda radical de ser onde se está inscrito.

Desde o ensaio sobre Proust (1931) se pronuncia a expressão "o pecado de ter nascido". Apóia-se na garantia do Calderón de *A vida é sonho:*

Pues el delito mayor
Del hombre es haber nacido.

Trata-se de um conceito cristão, mas aqui inspirado pela simples imagem desta punição exemplar, "a expiação imemorial", segundo Molloy. A substância privilegiada de Malone moribundo conhece toda a extensão de seu sofrimento: "E sem saber exatamente qual era sua falta ele percebia bem que viver não era uma pena suficiente ou que esta pena era em si mesma uma queda, atraindo outras penas, e assim por diante, como se pudesse, para os viventes, haver outra coisa além da vida. Ele se teria sem dúvida perguntado se havia necessidade de ser culpado para ser punido, sem a lembrança cada vez mais molesta de haver consentido em viver na mãe, para depois deixá-la. Mas mesmo sob este aspecto ele não podia ver sua verdadeira queda, mas antes ainda uma pena, que ele não absorvia bem e que, longe de ter removido a falta, na realidade a agravara mais ainda. Pouco a pouco as idéias de queda e pena se confundiram em seu espírito como acontece muitas vezes com as idéias de causa e efeito entre as pessoas que ainda pensam.''

Este tipo de lógica pertence ao tempo de causas e efeitos. Sendo uma enorme falha de ser, quanto mais se desce aos efeitos ou se sobe às causas à existência a ser vivida aparece como a punição excepcional de uma queda maior: o ter nascido, simplesmente. Não se faz nada para nascer e se é intimado a morrer. A vida é ao mesmo tempo pena e queda, por motivo de *inocência.* A voz de *Textos para nada* diz: ''Ser é ser culpado.'' E continua: ''Que me perdoem se eu sou culpado, e me deixem expiar, no tempo, indo e vindo, cada dia um pouco mais puro, um pouco mais morto. Meu erro é querer pensar, um dos erros, mesmo desta maneira, porque da maneira como sou não deveria querer pensar, mesmo desta maneira. Mas o que ofendi tão gravemente para ser punido desta maneira incompreensível...''

Mas o inocente, sem poder se justificar, destinado a se sentir em causa, nem mesmo tem a possibilidade de se arrepender. Este tipo de pecado original é o que o distingue do outro e exime Beckett da (fraca) desconfiança de conivência com o pensamento cristão. É um pecado incurável, sem redenção. Vladimir pergunta, só para falar: ''E se a gente se arrependesse?'' Estragon responde, impotente: ''De ter nascido?'' Hamm vocifera duas vezes, irritado, aos suplicantes imaginários que o molestam no curso de seu ''romance'' e aos suplicantes reais que talvez o importunaram: ''Mas reflitam, reflitam, vocês estão na terra, não há remédio!''

Não há saída. A saída provisória da linguagem é a acusação. Reconhece-se aí, fora do problema próprio de Deus (um nome pequeno, bem local, para um mal tão grande), a fidelidade, quase consciente, até no vocabulário, ao trágico pensamento judaico-cristão. Moran detém a chave deste código quando, ao meditar sobre sua infelicidade e a rede de infelizes como ele em busca de um Molloy, diz a si mesmo: "Se eu não tivesse mergulhado de novo nas trevas eu teria talvez até escamoteado o patrão e acreditado que sou o único responsável por minha existência infeliz." Assim o tempo dos efeitos e das causas, da inocência e da responsabilidade, é precisamente o tempo em que a narração dá ao existente buscador a face de uma primeira explicação. É o tempo em que um patrão, Knott, Godot ou Youdi fornecem "razoavelmente" uma resposta à inquietude buscadora de sentido. É o tempo de Deus = X + 1. Mas este tempo também passa. A resposta se dilui na progressão do discurso que se sujeita à inquietude. Deus e o pecado original só aparecem com os atributos das referências culturais. O recitante de *Como é* coloca Deus na categoria das coisas simples demais, analgésicos fracos. Winnie, que "expia" tanto quanto os outros, sorri para a infelicidade e só reza para enganar a espera. Os "enjarrados" de *Comédia* e as vozes vindas do escuro de *Todos aqueles que caem, Cinzas, Cascando, Palavras e música* vivem o mal sem chamá-lo de castigo, conciliam o sofrimento inconciliável sem chamá-lo de culpa. A pena permanece, nua, crua, sem ajuda de palavras que lhe dêem esperança.

⇄ Deus = X + 1 ⇄ Eleutheria

REFLEXÃO

"Se me ponho a refletir, a minha morte vai fracassar." / *Malone morre.*

⇄ Contradição

RESPIRAÇÃO

Molloy e Moran são dois excelentes faladores. Excelentes contadores de histórias, acima de tudo. Se ocorre a Molloy permanecer quieto e esquecer até o nome, e se ocorre a Moran estar no fim do argumento, ambos, no entanto, conduzem sua narrativa. A narrativa é levada por eles com o paciente e tranqüilo ardor de quem, fora do livro, ou dentro do livro, pouco importa, se utiliza do tempo para articular. Mas Malone moribundo nos é entregue em grandes fragmentos sincopados por paradas, pausas de respiração para Malone, brancos na página para a narrativa, que indicam literalmente uma respiração em trabalho. E se ocorre a Malone voltar com dificuldade à estrada, o enlouquecimento ganha a articulação inteira da voz que tenta nomear *O inominável.* É mais do que uma respiração em trabalho, aqui, ao longo destas seqüências em que acelerações e elipses explicam melhor o enlouquecimento: são as dificuldades, uma respiração penosa. Como se a palavra, em determinados momentos, fosse uma corrida contra a morte vitoriosa, com o silêncio ameaçador, como se, sobretudo, faltassem palavras, se bloqueassem, como se a boca se embaraçasse de dizê-las, tendo reconhecido em seu fluxo a marca mortal — e portanto alimentadora — da outra parte. É preciso ouvir a crise: "Não é culpa de ninguém, o que não é culpa de ninguém, este estado de coisas, que estado de coisas, é assim, assim seja, fique tranqüilo, será assim, o que será assim, como assim, falando sempre, com sede, perdendo a cabeça, buscando sempre, não buscando, buscando ainda, o que querem eles, que eu seja isto, que eu seja aquilo, que eu me mexa, que eu saia daqui, que eu nasça, que eu morra, que eu escute, eu escuto, não basta, que eu compreenda, tento, não posso mais, não tento mais, não posso tentar, estou cheio, coitado, eles também, que eles digam o que desejam, que me dêem alguma coisa para fazer, alguma coisa exeqüível, para mim, coitados." Crise de sentido tanto quanto de articulação e ritmo: tornou-se natural, a partir de *O inominável,* considerar a respiração como elemento fundamental para a proliferação do si, enquanto o discurso, sob nossos olhos, começa a se desfazer. Respiração e fragmentos. Veja-se em *Textos para nada:*

"E, fato capital, respiro [...] penso com meu sangue [...] penso com minha respiração [...]"

"As palavras também, lentas, a pessoa morre antes de atingir o verbo, as palavras param também [...]"

"Mas eu falo mais baixo, cada ano um pouco mais baixo. Talvez. Mais devagar também, cada ano um pouco mais devagar [...]"

A palavra romanesca passou pela bitola teatral de *Esperando Godot;* antes de conhecer a trituração de *Como é,* haverá a

"Será que um dia, enfim, bem ou mal direi a verdade, e então mais luz, enfim, contra a verdade?" (Comédia.) *Delphine Seyrig, Michaël Lonsdale e Eleonore Hirt.*

raiva articulatória de Hamm, o eminente desabamento oral de Krapp, os arquejos de Maddy Rooney. A experiência dramática, quando o discurso se empenha sem esperança de retorno ao período, à seqüência longa, ao parágrafo organizado, é um revelador sonoro em que cada efeito pede dosagem delicada, concentração mais violenta, peso maior à palavra, se se pensa na vontade de *expressão* manifestada pela escuta e o falar romanescos. Atento ao seu eco, desconfiado das palavras para se deixar embalar doravante pelo fraseado, dirigido para a resposta enfim prometida pelo diálogo, o falante teatral mastiga e produz suas palavras com a economia e precisão que a preservam. Na narrativa, o próprio desdobramento é que se encarrega desta presença. Aí surge a oficina onde se desfia *Como é:* fragmentos e ofegos, a pena se torna cada vez mais difícil de modular. É preciso ir ao essencial, quebrar a sintaxe e muitos ''pequenos pacotes gramática de pássaros'' e fazer a expressão retornar à sua fonte, ''a respiração fala-se de uma respiração garantia de vida''. Porque o que deve passar é o existente inteiro com sua raiva e seus esforços, no parto oral em que se empenhou. Ao nascer, ele dilacera a prosa do mundo e a devasta com sua respiração: ''Mais que isto a respiração na cabeça mais que uma cabeça nada dentro quase nada além da respiração ham ham cem por minuto reter que se retenha por dez segundos quinze segundos ouvir alguma coisa tentar ouvir algumas velhas palavras.'' Desde então e por toda a parte, *Oh! os belos dias, Comédia, Palavras e música, Diga Joe,* é a gota-a-gota, a palavra-a-palavra, a respiração-a-respiração de uma experiência sonora e vibratória única.

⇄ **Sons** ⇄ **Voz**

RISOS

Riso: cataclismo. É o destapamento de todas as energias, armadas contra a infelicidade, num espasmo que violenta todo sofrimento e o torna útil ao ruído efêmero, breve glória. Antes de ouvir, desde Sírius, os rugidos de triunfo de Moran reduzido a rastejar por seu turno em direção à sua moradia, vimos esta dupla estranhamente enlaçada, Watt e Sam, ambos enlaçados para rir melhor ou para suportar melhor o riso que os sacode acima de sua dor, freneticamente unidos como os sofredores de um suplício inédito do inferno de Dante.

Há uma reação absurda, eco do riso, reflexo do abraço em *Malone morre*, diante de uma brincadeira inofensiva sobre o futuro embarque na "nave dos tolos", última página do livro: "Diz uma mulher, entretanto, 'Eles te levam para o barco, o que desencadeou uma tempestade de riso tão forte que casais se formaram espontaneamente, apertando-se, oscilando, e cada um ria por cima do ombro do parceiro'."

Um outro eco deste riso está em *Como é,* sem o reflexo do abraço, por ser produzido pela mônada escondida em seu sofrimento. Fora de toda circunstância particular (uma raiva mais forte, do rastejador à espera de seu Pim, seu irmão) merece ressoar como a resposta do existente ao seu mal de existir, sobressalto, violência de si levada ao outro extremo: "Depressa a cabeça no saco onde reverência falar tenho todo o sofrimento de todos os tempos estou me lixando para o azar e é o riso louco em cada célula as caixas fazem um ruído de castanholas a lama canta debaixo de meu corpo sacudido peido e mijo ao mesmo tempo." Não está fora da circunstância: o clímax do riso coincide com o clímax do sofrimento. Mas, de repente, o signo se inverte e o existente balança, para se salvar/salvando, do outro lado da pena.

Há risos menos ferozes. Daqueles que *louco* não poderia servir de predicado, mas *engraçado.* Mas perto do *risus purus* desenrugado de que fala Watt, e que constitui o humor amavelmente negro de Molloy, do falante de *O inominável.* Nell, sem pernas, condenada à morte iminente porque o *Final de partida* é também o seu final, diz a Nagg: "Concordo com você, nada é mais engraçado do que a infelicidade." Para escândalo de Nagg, ela continua: "Sim, sim, é a coisa mais cômica do mundo. E nós ríamos, ríamos com muito gosto nos primeiros tempos. Mas é sempre a mesma coisa. Sim, é como uma boa história que a gente torna sempre a se contar, nós a achamos sempre boa, mas não rimos mais."

Quando se torna difícil rir, pode-se ainda sorrir. Winnie é menos aflita, ou melhor, habituada à sua aflição. Ela pode se dar ao luxo, derradeira graça, de "um breve... rosário de risos, tantas vezes que por acaso ainda acharei bom". Mas o sorriso lhe é mais fácil, um velho sorriso de indulgência e de serenidade, de parceria com a infelicidade. Winnie, que afunda de pé, sorriso nos lábios, é a última trama, a última encarnação desta dignidade de cessar toda dicção sofredora, este grito de pena e infelicidade que marca outros momentos da palavra e da escrita.

É nesta distensão do sorriso, mesmo apenas esboçado, apenas provisório, que o existente atinge sua melhor possibilidade.

⇄ Sírius ⇄ Humor

SILÊNCIOS

Os silêncios dos personagens de Beckett, cada vez maiores na *física* da palavra beckettiana, revelam uma articulação de drama, eco, escuta. São os silêncios de Vladimir e Estragon, em que se espera que a palavra torne a lançar o falante em sua fuga para a frente; os silêncios que pontuam o dueto de Hamm e Clov, um e outro recaindo no fundo que os reúne na mesma queda, de onde eles espreitam as palavras chamadas musicalmente pelo eco ou as respostas às interrogações que eles mesmos formulam; os silêncios dos solitários, Krapp ou Winnie, em quem a extração oral é feita de longas pausas de trégua onde o falante se agarra com firmeza e se refaz antes de tornar a partir à exploração de si próprio; os silêncios, brancos na página, em que os ofegos e os estiramentos orais de *Como é* se suspendem o tempo da respiração, da narração, do leitor, para se encontrar; os silêncios absolutos, enfim, de Joe, em *Diga Joe,* e mais ainda do personagem de *Film,* breve e muda apreensão de um existente afinal reduzido apenas à sua percepção.

Se o silêncio participa tanto da palavra é porque, antes de mais nada, ela se torna cada vez mais lenta para chegar. Havia "um tempo de loquacidade", diz a voz de *Textos para nada,* que tem as fórmulas mais claras sobre o drama da saída das palavras, uma vez abortado o nascimento: "As palavras também, lentas, lentas, o tema morre antes de atingir a fase de verbo, as palavras também se exaurem." Voltando-se para si própria nesta perseguição vertiginosa que constrói a espiral oral de *O inominável* e de *Textos para nada,* a palavra se despedaça: da mesma maneira com que se sufoca de repetições, se fragmenta de cesuras, elipses, inversões, justaposições arquejantes, ela se esburaca com pausas que assinalam seu drama. O silêncio está na câmara de eco, o que restitui a palavra à própria palavra. Alquebrada por se perseguir, só lhe resta escutar-se. O silêncio é escuta. A repetição e a estrutura em estribilho em que muitas vezes o falar se insere são formas em que a escuta se realiza melhor, agora superatenta. Krapp se dobra sobre si mesmo em sua auscultação silenciosa. Winnie silencia, escuta-se, retoma em eco determinados fragmentos dela, cristalizada em palavras que fizeram seu curso completo. Henry aguarda sossegadamente (os silêncios de *Cinzas* estão cheios do sopro do mar que ele ama e com que alimenta sua "história"). Os escutantes beckettianos estão à espreita, calma espreita, na qual, cansados de perseguir e de se mirar, sopro medido, articulação hesitante, garganta atenta, vazio sonoro em torno (o ar está rarefeito, sem ruídos do exterior, silêncio universal que é o silêncio de uma cabeça), fazem mais do que falar: doravante eles se recolhem e refletem.

⇄ Voz ⇄ Respiração ⇄ Errância-discurso

SÍRIUS

Sucede a Moran, ou à *construção* frágil que se faz chamar de Moran, dizer, num desvio de seu relatório, desprezando as últimas precauções e se deixando levar: "Não há mais pior para mim." Henry, em *Cinzas,* dirá também que "nada pode piorar mais ainda", como Winnie em *Oh! os belos dias* medirá seu estado por esta medida: "Nem melhor nem pior." Sucede também a Moran quando ele se depara com sua morte ao passar diante do cemitério onde ele pensa acabar: "Às vezes eu sorria, como se já estivesse morto." Não se pode situar melhor o lugar de onde o existente exerce sobre suas infelicidades, isto é, sua existência, o reflexo quase permanente do humor: de Sírius.

A voz que fala em *Textos para nada* dirá do percurso dos personagens: "O inútil caminho, sabendo-o curto, e doce, visto de Sírius." É de Sírius que Moran pode colorir seus ressaibos de serenidade *post mortem*. É de Sírius, despojado de toda esperança isto é, de toda ilusão, que ele pode ver-se espreitado pelo pior e superior ao pior, e dar-se a superioridade de pormenorizar sua infelicidade, de encher-se de júbilo, como se enche, e até de rir. Pode-se ouvi-lo "ranger os dentes de alegria", pode-se vê-lo "dobrado em dois, minha mão livre comprimindo o ventre, eu avançava, soltando de quando em quando um rugido de abandono e de triunfo''. Pode-se, sobretudo, perceber nele, libertado da raiva e da infelicidade que conformam suas caretas, um riso estranho, de outro lugar e de cima (ou de fora) que testemunha a posição transcendente adquirida. A idéia de sanções que poderiam ser tomadas contra ele, ao entrar como saiu, de mãos abanando, ''um enorme riso me sacudia'', diz ele, ''sem se ouvir o menor ruído e sem meu rosto exprimir coisa diferente de tristeza e calma''. Ora, este riso de dentro, que é também o riso de Sírius, permitia em *Watt,* antes de *Molloy,* compreender o valor do sobressalto definitivo, e exprimi-lo com sua verdadeira cor: o deleite sem ruga nem careta do espírito vencido dominando sua derrota. ''De todos os risos que falando a rigor não são risos, mas indicam antes uivos, três apenas merecem comentários, a saber, o amargo, o amarelo e o sem alegria. Eles correspondem a — como dizer? — uma esfoladura progressiva de entendimento e a passagem de um para outro e a passagem do menor para o maior, do inferior ao superior, do exterior ao interior, do grosseiro ao sutil, da matéria à forma. (...) O riso amargo ri do que não é bom, é o riso ético. O riso amarelo ri do que não é verdadeiro, é o riso judiciário. Não é o bom! Não é o verdadeiro! Enfim! Mas o riso sem alegria é o riso não-ético, pelo focinho — ah! — assim, é o riso dos risos, o *risus purus,* o riso que ri do riso, homenagem surpresa à brincadeira suprema, o riso que ri — silêncio, por favor — do que é infeliz.'' Esta declaração de princípios não esclarece apenas a atitude dos galhofeiros, talvez fosse melhor dizer dos ridentes beckettianos, de Molloy a Winnie, dos quais cada palavra é pronunciada a meio caminho entre a indulgência e a seriedade. Ele diz claramente que a dominação da dor, qualidade mais evidente dos existentes, pôde ser adquirida pela mesma contração que lhe dá o quase-reflexo do humor: fora do jogo, o sentimento de que tudo é jogo, ''brincadeira suprema'', como diz o narrador de *Watt,* e até final de partida, como Hamm e Clov. É a partir de Sírius que Hamm solta suas pequenas confissões: ''velho final de partida perdida, acabar de perder'', delimitando sob seu olhar agora longínquo de cego do lado de fora a área de JOGO onde, suprema brincadeira, o existente acaba com ele seu ritual.

Tudo é jogado, tudo está por jogar. ''Tudo é absoluto (...) mais se é grande mais se é cheio (...) E mais se é vazio'', declara o cego Hamm, bocejando. Ele declara o que viu, o que vai viver:

"Passagem para onde?", pergunta o Sr. Gorman. "Para o fim da linha", diz Watt.
A estação de Foxrock, desativada.

fim de um jogo. Ele declara também da poltrona, lugar elevado de onde o escritor o encarregou de ver com clareza o que os outros existentes viram e vivem. Esta é a lucidez total que leva o existente à mimese que domina a infelicidade e o contrário: jogando, o jogador fará a história de sua existência, transformando-a em existência. É a lucidez que leva Murphy a se alinhar com os doentes mentais ("Nascemos todos loucos, alguns permanecem", diz-se em *Godot*). Molloy joga o joguinho dos outros, fazendo-se de obediente, jogando com o amor, a escrita e também porque é uma coisa apresentável (mas se esquece de dizer que para os outros *o jogo* não é apresentável). Vladimir e Estragon conversam, interessam-se, amarguram-se e até querem representar os papéis de Pozzo e Lucky. Hamm e Clov jogam de não parar de jogar ("Paremos de jogar", implora Clov; "Jamais", lança Hamm em resposta) de carrascos e vítimas, "a se darem a réplica". Henry joga o papel daquele que está com seu pai. Winnie joga um papel de além da infelicidade.

Do nada que o mata, o existente faz uma palavra viva, por escolher o partido de sua infelicidade: é livremente infeliz e assina, como estes inventores, contadores, mentirosos, jogadores que são os exilados, a palavra jogadora de seu exílio.

É da quarta dimensão permitida por Sírius que a relatividade generalizada do humor beckettiano pode portanto ser declarada. Compreende-se que o mundo, visto de longe, seja um mundo sem anedota, como é o mundo esclarecido pela Ironia romântica. É um mundo onde o desespero se inverte quase constantemente em sorriso que antes de mais nada o encobre e tudo faz para absorvê-lo, aniquilá-lo. É um mundo de jogo onde, estando levantada a pedra do sentido, os homens se dão ao paciente triquetraque de gestos e palavras ao esperar o fecho da representação.

⇄ **Humor**

SONS

Ao declarar a quem quisesse ouvir, não apenas ao correspondente Alan Schneider mas a todos os leitores e a todos os espectadores: "Meu trabalho é um corpo de sons fundamentais produzidos tão inteiramente quanto possível e não aceito responsabilidade por qualquer outra coisa'', Beckett evita com habilidade uma declaração de intenções e insiste na estrutura sonora de seus escritos. Não é um enigma, mas música, onde passa o homem. A música é um tema, uma expressão como tal. Basta ouvir Winnie se embeber da melodia de *A viúva alegre* para saber que não se trata apenas de uma questão de tempo a passar, mas de um alívio bem particular da duração humana, por intermédio da música. O casal Rooney vê, ouve sua ''história'' emoldurada pelas frases pungentes de *A donzela e a morte* de Schubert. Escansão rítmica, humor e poesia do deslocamento, é o valor de dois intermédios musicais que pontuam a própria massa musical de Watt. No oco do fosso onde se deixa cair na erva, naquela noite de luar em que aporta à casa de Knott, Watt ouve um coro misto, numa iluminação irrisoriamente prosaica e terna. (A transcrição foi suprimida na edição francesa.) As vozes, soprano, contralto, tenor, baixo, trocam delicadezas e falam de brioches, enquanto se anuncia um treno: ou as notas, ou acima de tudo a nota sustentada do início ao fim segundo um ritmo sabiamente indicado, bem marcada na página, partitura zombeteira e homenagem à música. É uma musiquinha noturna comovente e lamentável, à medida do cândido, comovente e lamentável Watt. A zombaria supera certamente a homenagem quando, no segundo exemplo, trata-se de compor, ainda na página do livro, o canto das rãs que Watt, no reverso de um outro fosso, ouviu outrora... e aí o texto se abre à superposição, à extensão dos *krak! krek! e krik!,* nem mais nem menos que um Aristófanes (ver *As rãs*) louco, apanhado em duas páginas pela música elementar do coaxar em coro. Cantos frustrados, mas nostalgia do canto. Watt frustrado, mas nostalgia do ser.

Canta-se realmente, nestas fábulas de desamparo e arquejo, canta-se com uma voz rouca e doentia, como Krapp, este hino protestante com andamento de faísca convencional, do gênero em que desponta o infantil:

''Cai a sombra de nossas montanhas,
desbota-se o azul do céu,
cala-se o ruído (acesso de tosse, quase inaudível)
em nossas campanhas.
Em paz, logo, tudo vai dormir.''

A canção do cão e do chouriço, cantada por Vladimir, lança *Esperando Godot* na órbita do recomeço e do movimento perpétuo através de uma estrutura cíclica, sem fim. Clov, ao responder a Hamm que lhe pedia "alguma coisa de seu coração", canta uma cantiga lamentável, de arremate sem graça, tão aborrecida em sua falta de jeito e pesadume quanto o mal-estar, a infelicidade do próprio Clov:

> *"Belo pássaro, deixa a gaiola,*
> *Voa para a minha bem-amada,*
> *Acomoda-te no busto dela*
> *diz-lhe quanto estou chateado."*

"Um escarro!", diz Hamm, decepcionado.

A canção é esta colagem zombeteira ou enternecedora, sempre indicativa de um deslocamento do existente na prosa em que mergulhou. Tentado, ensaia um vôo, do qual recai com as asas cortadas, mas que lhe valeu acreditar por um instante na possibilidade de voar, pela música, acima de si próprio.

A música, também sustentação ou fórceps, intervém como gênero em *Cascando* e *Palavras e música* e, nos dois casos, para fornecer à palavra a possibilidade de avançar. Até ela propele ou se extrai de si própria, como se o arquejo oral de *Cascando,* o devagar de *Palavras e música,* ao cabo das forças, devesse ser chamado ao exterior pelo tirante da frase musical. Esta música, que faz mal, sugere ou impõe a tirania da outra parte onde vive Beckett, ele próprio grande ouvinte. A palavra está lá como aquilo que esclarece, subentende, alimenta a frase até o ponto de se despedaçar pela falta insuportável de silêncio.

Mas, sobretudo com a evidência desta prosa ouvida e dita pela orelha e a voz, a obra inteira em inglês e em francês é este corpo sonoro de que o escritor se sente responsável.

É com a multiplicidade de exemplos, dos poemas de *Echo's bones* aos textos de *Cabeças mortas,* que se deve reconhecer esta harmonia: é preciso reler tudo. Raiva ou desgosto: *Echo's bones, Final de partida.* Dor e busca: *O inominável, Textos para nada.* Contração e separação: *Como é, Comédia.* Distensão e humor: *Molloy, Oh! os belos dias.* Todos os recursos da linguagem estão a serviço de uma forma que repercute em nós.

A obra se articula sob a condução do eco. O eco se dirige ao exterior e a cada instante sintaxe e ritmo se ajustam para fazer passar a maior quantidade de presença na articulação. O eco se dirige ao interior: obras como *Watt, Final de partida, A última gravação, Bing* vibram com ressonâncias interiores infinitas que prolongam, no ato da leitura, o tempo da leitura por um sistema ondulatório original.

É original porque se trata de dar ao texto, então, o privilégio não de uma duração própria, duração banal no tempo do leitor, mas, acima de tudo, um tempo multidimensional pela repetição, estribilho, eco: a leitura se dá no espaço sonoro não linear onde o passado sonoro intervém constantemente no devir do lido. Ela escapa à dimensão vetorial da duração humana para se fazer espaço-tempo vibrante na imobilidade relativa do livro.

Finalmente este corpo sonoro tem uma história: a concentração de seus efeitos e meios à medida que o tempo da palavra e espaço do existente diminuem.

De todas as dificuldades a ameaçar os que desejam explicar esta concentração, mutilação e abreviação progressivas, sem dúvida a menor é socorrer-se da *plenitude* reivindicada pelo escritor como seu produto fiel. As pernas caem, os troncos se enterram, os gestos e os atos se reduzem ao essencial. Mas o essencial é servir a palavra. Porque durante este esquartejamento inexorável a palavra continua. E com perseverança, mais aplicação, expurgada de redundância, crispada, portanto enfraquecendo a sintaxe, dilacerada e dilacerando a frase, e se põe em perseguição de alguma coisa antes dela, da duração, do sobressalto, da construção de um belo objeto.

A palavra permanece, mas se aguça: tudo leva a crer que o corpo é privado progressivamente de suas funções e seus fracassos só para este desígnio. Progressivamente, ajustando-se melhor à modulação e à articulação, a palavra ganha, sobre o falatório ou a redundância, a força, a densidade, o brilho necessários.

A primeira exigência é a do canto profundo. Não o *bel canto.* Mas o canto medido à maneira de Winnie, o canto alternado e baixo de Hamm e Clov, o canto dilacerado e rouco da criatura sofredora de *Como é* ou *Comédia,* antes de chegar à branca e bela articulação de *Imaginação morta imagine* ou de *Bing:* invencível perfeição do calhau, que felizmente desencoraja o comentário.

Escuta-se, portanto, a voz se construir, produzir palavra a palavra o lugar sonoro onde todas as figuras da retórica, a linguagem falada, o enlouquecimento da pontuação e o desloca-

O ser humano é uma criatura cantante que une música a pensamento.

WILHELM VON HUMBOLDT

mento da estrutura oratória do francês, a liberação pela violência de todas as forças vocálicas e consonânticas, se completam em uma anti-retórica da plenitude.

ainda o último refluxo
o calhau morto
a meia-volta e depois os passos
para as velhas luzes

[Dieppe, 1937]

"E esta pobre velha piolhenta de velha terra, a minha e a de meu pai e a de minha mãe e do pai de meu pai e da mãe da minha mãe e da mãe de meu pai e da mãe do pai de minha mãe e da mãe da mãe de meu pai e do pai do pai de minha mãe e da mãe do pai de meu pai e do pai da mãe de minha mãe e do pai do pai de meu pai e da mãe da mãe de minha mãe e dos pais e das mães de outros desafortunados e dos pais de seus pais e das mães de suas mães e das mães de seus pais e dos pais de suas mães e dos pais das mães de seus pais e das mães dos pais de suas mães e das mães das mães das mães de seus pais e dos pais dos pais de suas mães e das mães dos pais de seus pais e dos pais das mães de suas mães e dos pais dos pais de seus pais e das mães das mães de suas mães. Um horror. O açafrão e o lariço que reverdece uma semana antes dos outros e os pastos vermelhos de suculentas placentas de ovelhas e os longos dias de verão e o feno recém-ceifado e o pombo-bravo de manhã e o cuco à tarde e o estertor do trigo à noite e as vespas pousadas nos doces e o odor dos juncos-marinhos e a visão dos juncos e das maçãs que despencam e as crianças que caminham sobre as folhas mortas e os uivos do vento e os rugidos do mar que se quebra de encontro ao molhe e os primeiros fogos e os tamancos na estrada e o carteiro tísico que assobia *Roses de Picardie* e o candeeiro no alto de seu lampadário e naturalmente a neve e por certo o granizo, e você pensa bem no lodo após o degelo de fevereiro nos últimos quatro anos e nos intermináveis aguaceiros de abril e ainda nos açafrões e depois em todos os negócios perdidos com freqüência cada vez maior." / *Watt,* 1942-45.

"Tudo estava calmo. Nenhum sopro. Das chaminés de meus vizinhos a fumaça subia direita e azul. Ruídos da calma, um tinido de malhetes e de bolas, um ancinho na areia argilosa, uma longínqua máquina de aparar relva, o sino da minha querida igreja. E os pássaros, bem entendido, melro e tordo à frente, os cantos morrento de lamento, vencidos pelo calor, e que deixavam os altos ramos da aurora pela sombra dos arbustos. Eu respirava com prazer as exalações de minha verbena citronela. É neste quadro que se escoaram meus últimos momentos de felicidade e calma." / *Molloy,* 1948.

"Noites, noites, que noites então, feitas de que, e quando, isto, não sei, da sombra amiga, dos céus amigos, de um tempo farto, de um tempo de trégua, antes da medianoche, não sei, nem menos nem mais do que então, quando me dizia, de dentro, ou de fora, da noite que vinha ou de debaixo da terra, de longe de qualquer maneira, Onde estou, para só falar de minha terra, e como faz, desde quando, aí está o tempo, e até quando, e quem é este idiota que não sabe onde ir, que não pode parar, que se tomava por mim e por quem eu me tomava, não importa o quê, a velha cantilena." / *Textos para nada,* 1950.

"adormecido me vejo adormecido sobre o flanco ou sobre o ventre, é um ou outro sobre o flanco do qual o direito é melhor o saco debaixo da cabeça ou apertado contra o ventre apertado contra o ventre os joelhos levantados as costas em arco a cabeça minúscula perto dos joelhos enrolado ao redor do saco Belacqua balançado sobre o lado cansado de esperar esquecido dos corações onde vive a graça adormecido" / *Como é,* 1961.

"Pois bem, as leis naturais, as leis naturais, é como o resto sem dúvida, tudo depende da pessoa. O que posso dizer é que de minha parte no que me concerne não são mais o que eram quando eu era jovenzinha e... louquinha... *(a voz se quebra, ela baixa a cabeça)*... bela... talvez... linda... num sentido... a olhar *(tempo: ela levanta a cabeça).* Perdoe-me, Willie, a gente tem estes transportes de melancolia *(voz normal).* Enfim, que alegria, saber que você está aí, ao menos isto, fiel ao posto, e talvez desperto, e talvez à espera, por momentos, que belo dia ainda... para mim... teria sido *(tempo).* Até aqui *(tempo).* É uma bênção que nada empurra, imagine se toda esta sujeira começar a empurrar *(tempo).* Imagine *(tempo).* Ah! sim, grandes bondades *(tempo longo).* Não posso mais falar *(tempo).* Por enquanto." / *Oh! os belos dias,* 1963.

Esta língua será da alma para a alma, resumindo tudo, perfume, sons, cores, aferrada ao pensamento e dele tirando pensamento.

RIMBAUD

"O órgão que eu tinha no início... Quando me coloquei... A dizer coisas a você... Diga Joe... Dinheiro... Como estas noites de verão debaixo dos olmos... No meio das pombas... Dando-nos as mãos e trocando juras... Que a minha dicção agradava a você... Um êxtase a mais... Do cristal de rocha minha voz... Para emprestar sua expressão... Ah! para construir uma frase... Do cristal de rocha... Você não podia se satisfazer... Um pouco encoberto agora... A garganta... Quanto tempo ainda segundo você?... Até a respiração..." / *Diga Joe,* 1966.

"Hop imóvel outra parte pernas unidas como costuradas calcanhares juntos ângulo direito mãos suspensas abertas oco rosto cabeça bola bem alta olhos brancos invisíveis imóvel acabados. Dado rosa apenas um metro invisível nu branco tudo sabido fora dentro acabado. Teto branco jamais visto Bing antigamente apenas quase jamais um segundo chão branco jamais visto talvez por lá. Bing antigamente apenas talvez um sentido uma natureza um segundo quase jamais azul e branco ao vento isto de memória nunca mais. Rostos brancos sem traços um só traço radiante branco ao infinito se não sabido que nome. Luz calor tudo sabido tudo branco coração sopro sem nome. Cabeça bola bem alto olhos brancos imóvel rosto velho bing murmúrio último talvez não sozinho um segundo embebido preto e branco semifechado longos cílios suplicante bing silêncio hop acabado." / *Bing,* 1967.

⇄ **Respiração**

TEATRO

Fazer o papel de ser para existir um pouco. Ouvir-se, mas de longe. Delegar a palavra às máscaras esculpidas pela verdadeira luz, construídas no verdadeiro espaço — e assim repousar da articulação no escuro. Esta articulação por sinal reclama a segurança do *Tu* e o escuro pede o contraste dialogante da luz. É necessário passar das sombras de palavras às sombras de carne, tempo de um repouso.

Em *O inominável* e em *Textos para nada,* a necessidade da palavra de se assentar em algum lugar é a fonte da forma teatral, forma que para dizer a verdade habita como um sinal interior a forma romanesca, de onde sai com naturalidade para prolongar a escuta. O mesmo percurso se dá em outros setores, mas o teatro está sempre atrasado em relação à narrativa, *Godot* vindo de *Malone morre* e *Oh! os belos dias* vindo de *Como é.* Mesmo enterramento, redução semelhante, tanto a escuta como a dicção estão, apesar do jogo destas tréguas, voltadas para a mesma exigência de lugar seguro, diálogo e monólogo lançados para a mesma morada.

⇄ Contradição ⇄ Testemunho

TESTEMUNHO

Entregue a ela própria no tempo vazio de seu discurso, no espaço silencioso de sua extensão, a mônada se desencadeia. Mas necessita de alguém para constatar.

Esta impossibilidade de se confirmar é que cria o drama. "Que dois terços constatem minha existência, objetivamente, lá, diante de mim", reclama o falante anônimo de *O inominável,* "e eu me encarrego do resto." É preciso um testemunho para esta identidade difícil de encontrar, uma outra parte sólida para se assegurar de que existe. Esta outra parte, este álibi caridoso, sabe-se, é a palavra, solidificação, produto, objeto do falante, que se apóia um instante no falado para sentir que existiu. Esta outra parte é também o irmão, o *tu* do diálogo, o avatar, a hipóstase, a criatura "à sua imagem" inventada como sustentáculo, muleta, suporte. Este álibi é o conjunto das posses, suportes não distantes do eu que indicam um eu. Enfim, quando tudo desaba ou faz falta provisoriamente ou não basta por causa da solidão excessiva, surge o testemunho, a coisa que testemunha e percebe.

Os lugares de testemunho são também os lugares de desabamento e separação maiores: *Oh! os belos dias* e *Comédia.* A campainha (para Winnie) e o projetor (para os enjarrados) tiram os seres do sono e do escuro. O sono e o escuro são a inclinação e o repouso em direção do não-ser. É, portanto, à consciência deles próprios que estes entraves se dirigem e conduzem os enterrados. É notável que o sistema de entraves se enriquece à medida que a palavra se rarefaz: como se o fórceps se tornasse doravante necessário ao parto oral. A campainha e o projetor obrigam os silenciosos a falar, mas também o personagem de *Cascando* fabrica palavra e música à vontade. As palavras não saem mais de si próprias. O velho Croak, em nome do desabamento sonoro, em *Palavras e música,* apela para dois poderes, precisamente Palavras e Música, ''seus bálsamos, seus reconfortos'', para suplementar a expressão que lhe falta. Finalmente, a câmera, em *Diga Joe* e *Film,* é a atenção cruel que explora e põe a nu os existentes passivos que ela revela a eles próprios, o tempo de exercer sua crueldade crescente. ''Sede de escuro de morrer'', diz uma boca de *Comédia,* e continua: ''Quanto mais escuro, pior. Esquisito.'' A luz do projetor faz mal: a palavra, segundo a rubrica cênica, lhes é extorquida por um projetor. Mas a luz salva da noite, este inferno da não-percepção ao mesmo tempo desejado (''Apagar-se, sim, afundar no escuro, a paz chega. Quando isto enfraqueceu a primeira vez, agradeci a Deus, juro. Pensei, está feito, está dito, agora tudo vai se apagar.'') e reconhecido como o não-lugar total, enquanto não sair, para a luz, a confissão sempre aguardada do desencontrável si:

> ''Por que não me fulminar sem trégua? Eu poderia começar a delirar e *(soluço)* pôr o trecho para fora.''
>
> ''Será que eu não digo a verdade, será isto, que um dia finalmente bem ou mal direi a verdade e então mais luz finalmente, contra a verdade.''

Deseja-se com toda a força ofegante este testemunho ''olho... buscando alguma coisa. Em meu rosto... olho sem mais'', de uma incerteza de ser que força um dos protagonistas a dizer: ''Você está me escutando? Alguém está me olhando? Alguém tem a menor preocupação por mim?'' Outro se aproveita de uma passagem relâmpago para lançar ao relâmpago que o faz viver: ''Estou sendo apenas... visto?''

A Winnie também falta, sem contar o entrave que a desperta, um testemunho que lhe constate a existência. Era Willie. Willie desabou: faltou-lhe uma certeza vinda de fora. E o testemunho de um casal de viajantes, cujo nome pouco lhe importa, perdido talvez, "últimos humanos a se extraviarem por aqui". O que lhe causa satisfação nesta imagem que "vem dos abismos" é que se trata dela: mesmo grosseiramente, ela é descrita, detalhada mesmo, raciocina-se sobre seu caso. Não há necessidade de mais para que ela se sinta satisfeita, e que, tendo passado uma outra jornada, aumentada mais ainda a solidão, ela tenha este desejo revelador: "Chamo diante do olho do espírito... o Sr. Piper... ou Cooker." Faltam-lhe *seus* testemunhos. Basta-lhe dizer, a propósito destas aparições, "Estranho, tais fantasmas, neste momento", para que se surpreenda a ingênua Winnie, em crise de ser: fazendo-se reconhecer. Ela também é reconhecida por esta "estranha sensação", como diz num momento de lucidez, "alguém me olha. Estou limpa, e graciosa, depois mais, depois de novo graciosa, depois de novo limpa". Ser visto é melhor do que se ver, e as variações de limpeza da imagem são as variações de Winnie presente-ausente nela própria no decorrer de seu discurso-salvamento.

É interessante ouvi-la situar, em termos próximos aos de *Comédia* mais tarde, uma outra crise de testemunho exatamente no despertar, no limiar de sua segunda jornada. "Alguém me olha ainda", constata ela misteriosamente, após haver saudado a luz. E acrescenta: "Preocupa-se comigo ainda *(tempo)*. Como acho isto maravilhoso! *(tempo)* Olhos em meus olhos."

Ser visto: ver-se. Os mesmos olhos, e não os mesmos, deste "olho paciente e fixo", diz pacientemente a voz baixa de *Textos para nada,* "à flor desta cabeça feroz de abutre, olho fiel, é sua hora, é talvez sua hora. Estou lá em cima e estou aqui, tal como me vejo, chafurdado, olhos fechados..." E mais adiante: "Eles se fecham para olhar dentro da cabeça, para tentar ver ali, para me buscar, para buscar alguém." Este olho aberto sobre os olhos fechados é o olho fictício que explora o existente para lhe falar do seu ser, é a atenção testemunhante encarregada da inquisição que gostaria de chegar à certeza da identidade inexeqüível, olho voltado para dentro, para o embaixo, a trabalho em *Como é* e em *Oh! os belos dias,* e em *Comédia,* mas na verdade em toda a aventura. A atenção e o olhar que se materializam aqui, no final das forças para dar idéia de distanciamento do ser e do trajeto atento em direção a si, são bem este mesmo testemunho, o outro, os objetos ou o diálogo do monólogo, em todos os lugares da obra.

É preciso tentar a distância da outra parte para se reencontar. Imagem nova da velha lição: ser é ser percebido.

⇄ Tu ⇄ Eu ⇄ Deus = X + 1

TU

A quem falar? Ao outro, que mesmo calado me devolve este eco de mim mesmo que me faz viver um pouco mais, um pouco melhor. "Ah! sim", diz Winnie cujo interlocutor Willie ameaça se calar, "se somente eu pudesse suportar a idéia de ficar sozinha, quero dizer, continuar com minha tagarelice sem alma viva para ouvir." Basta-lhe saber que Willie, mudo, ou ao menos inexistente oralmente, está ali ("sentir você ao alcance da minha voz") ou se assegurar do eco ao tornar a dizer: "Saber que você está ali ao alcance da voz e nunca se sabe se sobre um semivivo, é para mim... é o meu cantinho de céu." Lançada para fora de si, a palavra de Winnie não suporta perder-se: é preciso que lhe seja devolvida, ou que possa ser-lhe devolvida, para que o falante não mude de direção no deserto de seu espaço fechado. Pense-se em todos os casais, em todos os pares de faladores beckettianos. Ouça-se Vladimir no início da partida de simples, depois de duplas e finalmente de novo de simples de *Esperando Godot,* pedir ao parceiro Estragon: "Vamos Gogo, é preciso rebater a bola de tempo em tempo." Não se trata de uma dessas trocas em que o ouvinte não percebe o recuo físico da palavra do eu na palavra do outro, a ela devolvida, e vice-versa, até que sobrevenha o silêncio, ao mesmo tempo pausa da respiração e retomada de espera. Vaivém oral que não é apenas diálogo mecânico, mas sobrevivência a dois:

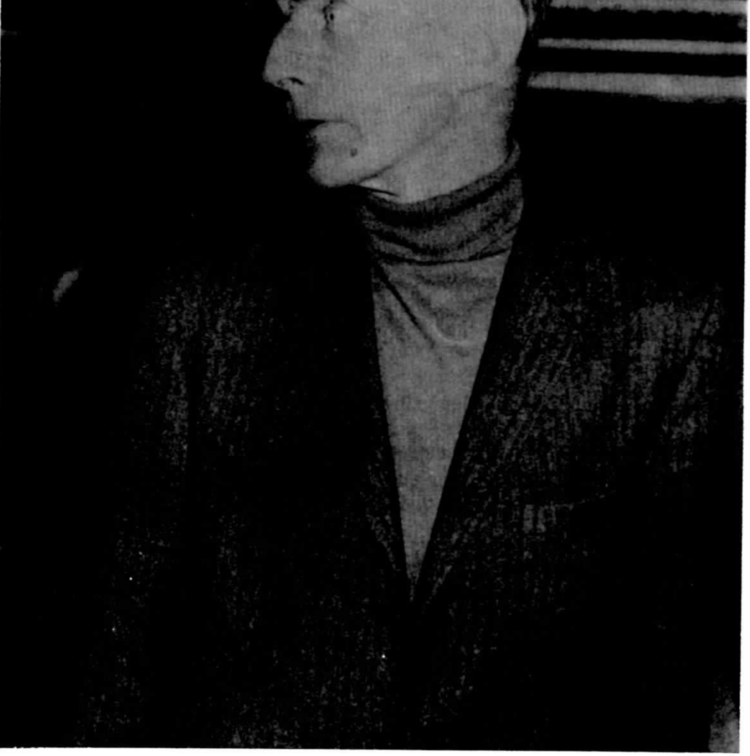
Estragon.— O que foi que pedimos a ele?
Vladimir.— Você não estava lá?
Estragon.— Não prestei atenção.
Vladimir.— Pois bem... Nada de bem preciso.
Estragon.— Uma espécie de oração.
Vladimir.— É isso aí.
Estragon.— Uma vaga súplica.
Vladimir.— Se você quiser.

ESTRAGON.— O que você respondeu?
VLADIMIR.— Que ele veria.
ESTRAGON.— Que ele nada podia prometer.
VLADIMIR.— Que necessitava refletir.
ESTRAGON.— De cabeça fria.
VLADIMIR.— Consultar sua família.
ESTRAGON.— Seus amigos.
VLADIMIR.— Seus agentes.
ESTRAGON.— Seus correspondentes.
VLADIMIR.— Seus registros.
ESTRAGON.— Sua conta bancária.
VLADIMIR.— Antes de se pronunciar.
ESTRAGON.— É normal.
VLADIMIR.— Não é?
ESTRAGON.— Me parece.
VLADIMIR.— A mim também.

(Repouso)

Ouça-se também Clov, num sobressalto de revolta, revelar-se na sua pergunta: "Para que será que eu sirvo?" Ao que Hamm responde com clareza em conclusão: "Para me dar a réplica." A necessidade de irmãos, a exigência de auxiliares, de *alter egos*, podem revelar o existente à sua raiz e descobrir sua insuportável solidão, sua fúria de amor. Este movimento se mostra em toda a sua clareza na linguagem. Excetuando os raros e fugitivos abraços que unem os corpos de Watt e Sam, Didi e Gogo, Bem e Pim, é ao abraço lingual que está reservada a tarefa de dizer *tu* para o *eu* enlouquecido de perturbação. Fraternidade falante: sobretudo a do teatro. No romance, a fraternidade culmina com os fragmentos dilacerantes que entregam, sobre a pele, o quiasma totalmente fraterno do tu e do eu ("Aquele que por eu por quem eu o que por mim por Pim Pim por mim") ou ainda sua superposição: "Tu Bom eu Bom tu Bom eu Bom nós Bom."

Mas e o solitário? Faz-se romancista. Para quem escolheu sondar no discurso de si todas as possibilidades de eco e presença, só há, ao que parece, o monólogo. E é bem num monólogo que os exploradores se empenharam depois do Expulso e de Molloy. O monólogo reencontra as dificuldades da apreensão e confessa as dificuldades. Para dizer-se a si próprio é necessário ser dois, porque, como nota Molloy, "em mim há sempre dois far-



santes, entre outros, o que me pede para permanecer onde já está e o que imagina que estaria um pouco menos mal mais longe''. Se falar a si próprio é ir a outra parte, transportar-se a outra parte e à frente, articular-se, ''falar é caminhar adiante de si'', diz profundamente Raymond Queneau, o falador se falando é bem aquele que vai adiante e aquele que se olha ir. Palavra e escuta, risco e abrigo, fuga e fixidez: não há monólogo. Os *Textos para nada* repetem claramente: na palavra estão em movimento ''um que fala ao dizer, sempre falando, 'Quem fala', e de quê, e um que ouve, mudo, sem compreender longe de todos.''

Duo, portanto, e mesmo em maior número: aplicado à sua escuta, o falante parece a si próprio multiplicado por seus esforços no tempo, por seus ecos no espaço.

Um dos *Textos para nada* ressalta no fluxo do solilóquio anônimo: ''A gente diria que é um duo, ou um trio, sim, leva mesmo o jeito de ser...'' E se o enlouquecimento provoca furor, é necessário inventar irmãos, um *eu* e um *tu* mais nítidos ainda. Hamm, um dia, deu a chave desta multiplicação: ''Falar. depressa, palavras como a criança solitária que se desdobra em várias, duas, três, para estar em companhia, e falar em companhia, à noite.'' Fazer-se contador de histórias, como ele próprio é, é assumir a posição fixa do inventor, o eu delegando ao risco do discurso e da ficção as formas fraternas que lhe retornarão carregadas de histórias. As criaturas-hipóstases são irmãos e pronunciadores de alocuções: sua função é devolver a palavra, como um obstáculo surdo, a quem a profere. Compreende-se que sua vida seja longa. Contar-se é inventar um ouvinte, se a clareza da escuta não é boa. É recorrer à *ficção* para que a *dicção* se assegure e não se perca, vá e venha. É lançar uma âncora na alocução que está no coração (e à escuta) de qualquer palavra.

Assim os falantes beckettianos fazem com que o solilóquio não exista. Em si, aquele que escuta é a forma em oco do outro inevitável, a forma de si próprio inevitavelmente fictícia. Porque a palavra de si é forçosamente fictícia. Sempre se defraudando, o sujeito falante acaba por se reconhecer como este outro alienado, revelado-revelador, de quem Rimbaud dizia ''Eu é um outro''.

É bem o *tu* que conduz o *eu* à palavra, ao advento de uma hipotética nascente. Movimento do falar. Reconforto de uma fraternidade que é eco.

∓ Eu ∓ Crueldade fraterna ∓ Testemunho ∓ Voz

UNS-OUTROS

"Ide e amai-vos! Lambei-vos uns aos outros!" / *Final de partida.*

VESTIMENTA

Quando ainda de pé, ou pelo menos visível, ou legível, o personagem beckettiano está estranhamente vestido, como um estranho.

É bem de leitura que se deve falar a respeito dele se se considera a roupa como um signo e o vestuário como uma linguagem, tão atabalhoada como a figura. Num primeiro nível, de deciframento da roupa no contexto social em que ela se manifesta e se insere, todo o sistema é posto em causa por este indivíduo cuja roupa monologa. Este processo determina que o portador da roupa é separado, único, convida-nos em suma a reconhecer nele uma individualidade. Sem igual. Assim acontece com Watt: "Seu capote era tão comprido que a calça de Watt, bem larga para dissimular a forma das pernas, ficava fora da vista. O capote tinha uma idade respeitável para um capote de sua espécie, tendo sido comprado de segunda mão, por uma quantia irrisória, de uma viúva digna, pelo pai de Watt numa idade em que o pai de Watt era ainda jovem e o automóvel ainda estava em sua infância, isto é, uns sessenta anos mais cedo. Desde então este capote jamais fora lavado, a não ser imperfeitamente pela chuva, e a neve, e o granizo, e é claro por ocasionais e fugitivos mergulhos nas águas do canal, nem lavado a seco, nem virado do outro lado, nem escovado..."

O chapéu: "Watt tinha, na cabeça, um chapéu de feltro, acinzentado. Este excelente chapéu pertecera ao seu avô que o recolhera, nas corridas, do chão, levando-o para casa."

Os sapatos: "Este borzeguim e este sapato estavam tão próximos, quanto à cor, e quanto à polaina, tão escondidos, em primeiro lugar pela calça e depois pelo capote, que se poderia quase ver, não um borzeguim de uma parte e o sapato de outra, mas um verdadeiro par de borzeguins, ou de sapatos, não fossem as pontas desparelhadas, o borzeguim pontudo, o sapato redondo.

Calçado com este borzeguim, um quarenta e nove, e com este sapato, um quarenta e cinco, Watt, que calçava quarenta e sete, sofria senão mil mortes pelo menos o martírio dos pés; cada sapato daria de boa vontade o lugar ao outro, mesmo que só por um instante.''

As outras roupas: ''A respeito da jaqueta e do colete de Watt, de sua camisa e de sua ceroula, haveria muita coisa a dizer, de alcance e significado indiscutíveis. A ceroula em particular era notável, sob mais de um ponto de vista.''

O andar, e o deciframento deste andar pelo mundo: ''Uma forma solitária... O Sr. Hackett se perguntou se não era um volume, um tapete por exemplo ou rolo de tela impermeabilizada embrulhado em papel pardo e amarrado pelo meio.''

Os detalhes e o comportamento geral são aplicáveis com variações do correto ao sórdido à maioria das silhuetas: Mercier, Camier, Molloy, Vladimir, Estragon, Pozzo, Lucky, Hamm, Clov, Krapp — seja em retalhos seja com adornos extravagantes.

Pode-se negligenciar a análise fácil de autopunição, da recusa de si, da castração permanente assinaladas pelo incômodo dos sapatos, a exibição de um chapéu ao mesmo tempo precioso, incômodo e ridículo, a miséria da aparência. Tudo isto é também a destruição da imagem social: vestindo-se com o capote do pai e com o chapéu do avô, combinando chapéu-coco e borzeguins, mascarando-se/revelando-se em andrajos, o personagem se insere fora da moda e da história, longe do presente dos homens e de sua comunidade de comunicação.

E a pessoa? É o segundo nível da interpretação, desta vez do lado de dentro. Se a vestimenta é também expansão, expressão de si, se seu aparecer é a manifestação de um existente, se vestir-se é não apenas aderir à linguagem mas falar, percebe-se o que estes andrajos e estes adornos significam: o existente se mostra assim porque não está feito e por se recusar a se mascarar com a pompa que o habita. A roupa deve exprimir o que o corpo, julgado e maltratado como se sabe, vive na insatisfação e no incômodo. O existente embotado por seu corpo busca uma identidade: não encontrará dois sapatos do mesmo tamanho. Sofrerá dos pés como sofre de si. Em andrajos, ele põe na cabeça uma cobertura solenemente zombeteira, porque é o rei sem ostentação de um reino jamais ganho. Mas enfim é o rei e algum signo deve assinalar sua nobreza, ainda que seja um acessório circense.

E assim acontece que estes apóstatas de falsos-seres um dia se enterram ou se apagam com o corpo, e que apenas a cabeça, nua, seja visada, e vise por seu turno.

VOZ

"Não tenho necessidade de Gaber para transmitir-me a voz que escuto. Porque ela está em mim e ela me exorta a ser até o fim o fiel servidor que sempre fui de uma causa que não é a minha, e de cumprir pacientemente meu papel até as últimas amarguras e limites, como eu gostava, no tempo de meu querer, que os outros fizessem. E tudo isto com o ódio de meu mestre e o desprezo pelos seus desejos. Como você vê é uma voz bastante ambígua, nem sempre fácil de seguir em seus raciocínios e decretos. Mas apesar disto eu a sigo, mais ou menos, eu a sigo nesse sentido, de que a compreendo, nesse sentido, em que lhe obedeço. São raras as vozes de que se possa dizer a mesma coisa. Tenho a impressão de que a seguirei doravante, no que ela ordenar. E quando ela se calar, deixando-me na dúvida e na obscuridade, esperarei que ela retorne, antes de fazer alguma coisa, mesmo que o mundo inteiro, por intermédio de suas inumeráveis autoridades reunidas e unânimes, me ordene isto ou aquilo, sob pena de sevícias indescritíveis. Mas esta noite, esta manhã bebi um pouco mais que de hábito e posso pensar de maneira diferente. Esta voz, que apenas começo a conhecer, me diz também que a lembrança deste trabalho cuidadosamente executado até o fim me ajudará a suportar os longos terrores da liberdade e da vagabundagem."

São palavras de Moran, no auge de sua mutação. Poderiam ser ainda as palavras de Molloy, também ouvinte, indicando no curso da errância e do desabamento para dentro de si que o caracteriza, todas as nuances desta articulação interior. Molloy chama a articulação interior de "meus pontos" (de teatro), dizendo-a carregada de "imperativos bastante explícitos", atribuindo-lhe a maior parte de responsabilidade em seu percurso e advento. Malone, ou mais ainda sua hipóstase Sapo, deverá à articulação interior até a energia de seus passos. "Quando ele parava não era para pensar melhor, ou para melhor olhar seu sonho, mas sim-

O homem fala somente o que responde à linguagem ao escutar o que ela diz.

HEIDEGGER

plesmente porque a voz que lhe dizia para avançar tinha calado.'' Assim, é na passividade de uma audiência que o existente recebe aquilo que o faz viver: ele é atravessado por um poder, em que se apóia, e esse poder é uma voz, e essa voz o anima. É portanto atrás dele que se localiza a *sua* fonte.

Não há necessidade de recorrer mais uma vez ao campo psicanalítico para ouvir, nessa voz, o poder que nomeia, designa, conta, e assim inventa o mundo para o eu, e o eu para o mundo. É a voz do pai, antes de mais nada, de que nos fala o aprendiz falador de *O calmante,* e sobretudo o falador especialista de *Textos para nada.* É entre estas duas palavras escutadas que se situa a maior aventura da voz e da escuta. ''Sim, até o fim, em voz baixa'', diz o primeiro dos *Textos para nada,* ''embalando-me, fazendo-me companhia, e sempre atento, atento às velhas histórias, como quando meu pai, colocando-me nos joelhos, me lia a história de Joe Breen, ou Breen, filho de um guardião de farol, noite após noite, durante todo o inverno''. Resumida a história, pode-se ler: ''Sim, fui meu pai e fui meu filho, fiz-me perguntas e respondi da melhor maneira, repeti-me *(é bom destacar esta expressão)* noite após noite, a mesma história que sabia de cor sem poder crer nela.'' Conclusão: ''É assim que me mantive até agora. E até esta noite as coisas parecem caminhar, estou em meus braços, me mantenho em meus braços, sem muita ternura, mas fielmente, fielmente.'' Na origem, esta voz é a do pai contador de histórias, que o filho, a quem elas foram contadas, não se cansa de repetir. Depois ela cai no anonimato: o pai não basta para dizer a história do filho, e mesmo ela só adquire seu verdadeiro poder (após *O calmante,* onde a origem é nomeada) com este anonimato que localiza a voz no espaço de uma origem perdida mas também de um futuro necessário, um futuro que só pode se desenhar se o desprendimento se realizou junto com a partida. Resta esta voz atravessada que designa de sua alteridade respeitada o dever ditado no subconsciente "pelo pai a seu filho": ser. É a voz que dita o em-ser. O escritor filho, Moran, Molloy, Hamm, Henry, etc., que às vezes como se sabe faz tudo o que pode para estar com seu pai, só é escritor e contador, por seu turno, para melhor obedecer a esta voz e não desperdiça a semente que ela reproduz nele. Contra esta voz nos levantamos em vão; ela tem os caprichos da autoridade, conforme Molloy sentiu, e fala à alma. Ela habita a pessoa, tornou-se a indicação genealógica que mantém a existência de pé sob palavra, soprando-lhe o ser: "Não se deve esquecer, esqueço às vezes, que tudo é uma questão de voz. O que se passa são palavras. Digo o que me dizem que devo dizer, com a esperança de que um dia se cansarão de me falar", anuncia *O inominável,* cujo refrão são exatamente estas poucas palavras: "É uma questão de voz." Voz vital, que se desejaria não mais escutar, mas que retoma impulso e continua, porque ela é a condutora do ser naquele em que ela habita. *O inominável,* que coloca a escuta desta voz no mesmo nível da palavra e a desobstrui, enuncia: "Esta voz deve pertencer a alguém, eu a quero, e quero tudo o que ela quer, eu sou ela, eu disse, ela disse, de quando em quando ela diz, pois ela diz que não, eu quero, quero que ela se cale, ela quer se calar, ela não pode, ela se cala por um momento, depois ela retoma fôlego, não é o verdadeiro silêncio, ela diz que não é o verdadeiro silêncio." É a palavra na moradia do si: "A voz que se escuta como quando ela fala, que se escuta calar-se isto faz um murmúrio, isto faz uma voz, uma pequena voz, a mesma pequena voz, ela permanece na garganta, eis aí de novo a garganta, eis de novo a boca." Ou melhor ainda, na articulação do si: a voz se descobre nos lábios pela atenção articulante do fonador-auditor, e de *Textos para nada* a *Como é,* da "boneca de ventríloquo" à "voz antes de tudo fora quaquá de todas as partes e depois em mim", de "uma voz fala que só pode ser a minha, pois só eu resto" à "voz quaquá de onde tiro minha vida", é a ocupação, pela voz, da linguagem, da vacância de ser inominável de onde o existente é o lugar de dizer. Então começa "toda uma vida de escuta", onde falar é, como repetem *O inominável,* os *Textos para nada* e sobretudo *Como é,* ouvir-se dizer:

"Fiquei enfim a refletir, isto é, a escutar com mais intensidade." / *Molloy.*

"Me ouço dizer." / *O inominável.*

"A voz de onde extraio minha vida." (Como é.) *Delphine Seyrig, em* Comédie, *Paris, 1965.*

"Ouço dizer, deve ser ainda a voz da razão." / *Textos para nada.*

"Digo como ouço — ouço minha vida — cito — escuto falo." / *Como é*

"Quando se busca se ouve." / *Esperando Godot.*

"Mas eu me ouço dizer." / *Oh! os belos dias.*

É preciso voltar-se para a dicção, em si, da ficção que faz nascer. Era o conto do pai, o conto da linguagem no em-vir e em-fazer que o ser do existente, com todas as suas forças, escuta. Não é uma alucinação acústico-verbal o que se deve escutar para se compreender: a *outra* voz que, como disse Heráclito ao falar do logos, habita a alma, é a vacância declarada de uma pessoa jamais encontrada.

Logos, palavra que é preciso ganhar para se dizer e permanece movente e que não se larga jamais, desejo e processo sem termo nem lugar. *Textos para nada:* "Resultante da impossível voz o impraticável ser."

REPERTÓRIO DE ALGUMAS CRIATURAS

Ada	*Todos aqueles que caem*
Alba^1	*Echo's bones and other precipitates*
Alba^2	*More pricks than kicks*
Arsène	*Watt*
Basile	*O inominável*
Belacqua	*More pricks than kicks*
Bem	*Como é*
Bom	*Como é*
Câmera^1	*Film*
Câmera^2	*Diga Joe*
Camier	*Mercier e Camier*
Célia	*Murphy*
Clov	*Final de partida*
Cooper	*Murphy*
Counihan (Srta.)	*Murphy*
Croak	*Palavras e música*
Dan	*Molloy*
Descartes	*Whoroscope*
Eco	*Echo's bones and other precipitates*
Endon (Sr.)	*Murphy*
Erskine	*Watt*
Estragon	*Esperando Godot*
Expulso	*Novelas*
F^1	*Comédia*
F^2	*Comédia*
Fitt (Srta.)	*Todos aqueles que caem*
Flo	*Vai e vem*
Gaber	*Molloy*
Gravação	*A última gravação*
H	*Comédia*
Hackett	*Watt*
Hamm	*Final de partida*
Henry	*Cinzas*
Jerry	*Todos aqueles que caem*
Joe	*Diga Joe*

Jovem	*Esperando Godot*
Kelly	*Murphy*
Knott	*Watt*
Kram	*Como é*
Krap (Henri)	*Eleutheria*
Krap (Sra.)	*Eleutheria*
Krap (Victor)	*Eleutheria*
Krapp	*A última gravação*
Krim	*Como é*
Lemuel	*Malone morre*
Louis (os)	*Malone morre*
Lousse (Sophie)	*Molloy*
Lucky	*Esperando Godot*
Lynch (os)	*Watt*
Macmann	*Malone morre*
Mag	*Molloy*
Mahood	*O inominável*
Malacoda	*Echo's bones and other precipitates*
Malone	*Malone morre*
Marguerite	*O inominável*
Mercier	*Mercier e Camier*
Moll	*Malone morre*
Molloy	*Molloy*
Moran	*Molloy*
Moran (Jacques)	*Molloy*
Murphy	*Murphy*
Música[1]	*Cascando*
Música[2]	*Palavras e música*
Nagg	*Final de partida*
Neary	*Murphy*
Nell	*Final de partida*
Operário	*Cascando*
Palavras	*Palavras e música*
Pim	*Como é*
Pozzo	*Esperando Godot*
Rooney (Dan)	*Todos aqueles que caem*
Rooney (Maddy)	*Todos aqueles que caem*
Ru	*Vai e vem*
Ruth	*Molloy*
Sam	*Watt*
Sapo	*Malone morre*

Saposcat (os)	*Malone morre*
Smeraldina	*More pricks than kicks*
Ticklepenny	*Murphy*
Vi	*Vai e vem*
Vladimir	*Esperando Godot*
Watt	*Watt*
Willie	*Oh! os belos dias*
Winnie[1]	*More pricks than kicks*
Winnie[2]	*Oh! os belos dias*
Worm	*O inominável*
Wylie	*Murphy*
Youdi	*Molloy*

BIBLIOGRAFIA ELEMENTAR

I. OBRA

A. Livros

Dante... Bruno. Vico... Joyce, em *Our exagmination round his factification of work in progress*. Shakespeare and Co, Paris, 1929. Faber and Faber, 1936 e 1961.

Whoroscope. The Hours Press, Paris, 1930, em *Poems in English*, Calder, 1961, em Grove Press, 1963.

Proust. Chatto and Windus, Londres, 1931. Grove Press, 1957. Calder, 1958. [Tradução brasileira, L&PM, 1986.]

Dream of fair to middling women, manuscrito inédito e inacabado, 214 páginas, 1932.

More pricks than kicks. Chatto and Windus, 1934. Grove Press, Nova Iorque, 1970.

Echo's bones and other precipitates. Europa Press, Paris, 1935. Em *Beckett Gedichte*, Limes Verlag, 1959, e *Poems in English*.

Seven poems by Paul Eluard, tradução, em *Thorms of thunder*, Reavey, 1936.

Murphy. Routledge, 1938. Tradução francesa: Bordas, 1947. Minuit, 1953.

Mercier e Camier, inédito durante muito tempo; Minuit, 1970.

Primeiro amor, inédito durante muito tempo; Minuit, 1970.

A pintura dos Van Velde, ou O mundo e a calça, em *Les Cahiers d'Art*, 1945-1946.

Suíte, novela, *Les Temps Modernes*, n.º 10, 1946. Publicada com o título *O fim* (modificada) no volume *Novelas e textos para nada*.

Poemas 1937-1939, *Les Temps Modernes*, n.º 14, 1946. Em *Gedichte*, 1959, e *Poemas*, Minuit, 1968.

O expulso, novela, em *Fontaine*, n.º 57, 1946-1947.

Eleutheria, peça em três atos, inédita, 133 páginas, 1947.

Três diálogos (com George Duthuit, sobre Tal Coat, Masson, B. Van Velde), *Transition* 49, n.º 5.

Molloy. Minuit, 1951. Na coleção 10/18, com *O expulso*, 1963. Tradução inglesa de Patrick Bowles e do autor, Olympia Press, Paris, e Grove Press, 1955.

Malone morre. Minuit, 1951. Tradução inglesa (Malone dies), Grove Press 1956, e Calder, 1958. Penguin Books, 1962.

Esperando Godot. Minuit, 1952. Tradução inglesa (Waiting for Godot), Grove Press, 1954, e Faber and Faber, 1956. Scholarly edition, Macmillan, 1963. Critical edition, Harrap and Co, 1966.

O inominável. Minuit, 1953. Tradução inglesa (The unnamable). Grove Press, 1958. Em um único volume com Molloy e Malone morre. Grove Press, Calder, Olympia Press, 1959.

Watt. Olympia Press, Paris, 1953 e 1958. Grove Press, 1959, e Calder, 1963. Tradução francesa, Minuit, 1968.

NOVELAS E TEXTOS PARA NADA, Minuit, 1955 e 1958 (com seis ilustrações de Avigdor Arikha). Tradução inglesa em colaboração com Richard Seaver (de O EXPULSO e O FIM) em *No's Knife,* Calder, 1967.

FINAL DE PARTIDA e ATO SEM PALAVRAS, Minuit, 1957. Tradução inglesa (ENDGAME AND ACT WITHOUT WORDS), Grove Press e Faber and Faber, 1958.

ALL THAT FALL, Faber and Faber, 1957. Em KRAPP'S LATE TAPE AND OTHER DRAMATIC PIECES, Grove Press, 1960. Tradução francesa de Robert Pinget (TOUS CEUX QUI TOMBENT/TODOS AQUELES QUE CAEM), Minuit, 1957.

FROM AN ABANDONED WORK, em *Evergreen Review,* n.º 3; 1957. Faber and Faber, 1958. Tradução francesa de Ludovic e Agnès Janvier e do autor (D'UN OUVRAGE ABANDONNÉ/DE UM LIVRO ABANDONADO), em *Cabeças Mortas,* Minuit, 1967.

FOURTEEN LETTERS, from Samuel Beckett to Alan Schneider, em *The Village Voice,* Nova Iorque, 19 de março de 1958. Tradução francesa parcial em *Beckett,* de P. Mélèse.

ANTHOLOGY OF MEXICAN POETRY, compiled by Octavio Paz, translated by Samuel Beckett, Indiana University Press, 1958.

KRAPP'S LATE TAPE, em *Evergreen Review,* n.º 5, 1958; Grover Press, 1960. Tradução francesa em *La dernière bande* e *Cendres* (*A última gravação,* seguida de *Cinzas*), Minuit, 1959. (Primeira publicação em *Lettres Nouvelles,* n.º 1, 1959.)

GEDICHTE, edição trilíngüe (inglês, alemão, francês). Contém ECHO'S BONES, POEMAS 37-39 e POEMAS 47-49, Limes Verlag, 1959.

EMBERS, em *Evergreen Review,* n.º 10, 1959, e em KRAPP'S LATE TAPE AND OTHER DRAMATIC PIECES, 1960. Tradução francesa de Robert Pinget e do autor (CENDRES/CINZAS), em *Lettres Nouvelles,* n.º 36, 1959, e em *La dernière bande,* seguida de *Cendres,* Minuit, 1959.

BRAM VAN VELDE, em colaboração com Georges Duthuit e Jacques Putnam, edição de George Fall, "Le Musée de poche" (Museu de bolso), 1958. Tradução francesa parcial do 3.º diálogo de 1949 com Georges Duthuit.

ATO SEM PALAVRAS II, tradução inglesa em *New Departures,* n.º 1, 1959. Só apareceu em francês em COMÉDIA E ATOS DIVERSOS, Minuit, 1966.

COMO É, Minuit, 1961. Tradução inglesa (HOW IT IS) Grove Press, 1964, e Calder, 1964.

HAPPY DAYS, Grove Press, 1961, e Faber and Faber, 1962. Tradução francesa (OH LES BEAUX JOURS/OH! OS BELOS DIAS) Minuit, 1963.

WORDS AND MUSIC, *Evergreen Review,* n.º 27, 1962. Tradução francesa em COMÉDIE ET ACTES DIVERSES/COMÉDIA E ATOS DIVERSOS, 1966 (PAROLES ET MUSIQUE/PALAVRAS E MÚSICA).

CASCANDO, tradução inglesa em *Evergreen Review,* n.º 30, 1963. Só apareceu em francês em COMÉDIA E ATOS DIVERSOS, 1966.

PLAY, tradução alemã na Suhrkamp Verlag, 1963. O original inglês só apareceu em 1964, Faber and Faber. Tradução francesa em *Lettres Nouvelles,* junho-julho-agosto de 1964, e Minuit, 1966: COMÉDIA E ATOS DIVERSOS.

IMAGINAÇÃO MORTA IMAGINE, Minuit, 1965, tiragem limitada. Tradução inglesa em NO'S KNIFE, Calder, 1967.

COMÉDIA E ATOS DIVERSOS, Minuit, 1966. Aos ATOS, já publicados, acrescentam-se, inéditos: VAI E VEM (tradução inglesa: COME AND GO) e DIGA JOE (tradução inglesa: EH JOE, Faber and Faber, 1967).

BASTA, Minuit, 1966, tiragem limitada. Tradução inglesa, ver NO'S KNIFE.

BING, Minuit, 1966, tiragem limitada. Tradução inglesa, ver NO'S KNIFE.

CABEÇAS MORTAS, Minuit, 1967. Contém a tradução francesa de FROM AN ABANDONED WORK, e BASTA, IMAGINAÇÃO MORTA IMAGINE e BING.

DANS LE CILINDRE (NO CILINDRO), Livres de France, Hachette, 1967. Fragmentos de duas páginas, extraído do mesmo *corpus* de onde provêm IMAGINAÇÃO MORTA IMAGINE e BING.

NO'S KNIFE. O título vem de um dos *Textos para nada*, o 13º. O volume contém: STORIES (NOVELAS), TEXTS FOR NOTHING (TEXTOS PARA NADA), FROM AN ABANDONED WORK (DE UM LIVRO ABANDONADO) e os *residua* (BASTA, IMAGINAÇÃO MORTA IMAGINE, BING). Calder, 1967.

POEMAS, Minuit, 1968. Contém os poemas franceses de 37-39 e de 47-49.

L'ISSUE (A SAÍDA), Éditions Georges Visat, Paris, 1968. Livro de luxo, compreendendo um texto breve da mesma matriz de *No cilindro* e seis gravuras originais de Arikha.

POEMAS, Minuit, 1968. Contém os poemas franceses de 37-39 e de 47-49. Tiragem limitada.

WATT, tradução francesa de Ludovic e Agnès Janvier, em colaboração com o autor, 1969.

SANS (SEM), 1969, tiragem limitada. Republicado na edição posterior de CABEÇAS MORTAS.

LE DÉPEUPLEUR, Minuit, 1970. Tradução inglesa (THE LOST ONES), Calder, 1972.

FILM, Minuit, 1972, tiragem limitada. Republicado, com RESPIRAÇÃO, em COMÉDIA E ATOS DIVERSOS, 1972

NÃO EU, Minuit, 1975, tiragem limitada. Republicado junto com OH! OS BELOS DIAS, 1978.

POUR FINIR ENCORE ET AUTRES POIRADES, Minuit, 1976.

NÃO, Minuit, 1977, tiragem limitada. Republicado em 1978, com QUATRO ESBOÇOS.

POEMAS, seguido de MIRLITONNADES, Minuit, 1978.

ESTA VEZ, Minuit, 1978, tiragem limitada.

COMPANHIA, Minuit, 1980. Tradução brasileira, Francisco Alves, 1982.

MAL VISTO MAL DITO, Minuit, 1981.

ROCKABY AND OTHER SHORT PIECES, Grove Press, 1981.

BERCEUSE, seguido de IMPROMPTU D'OHIO, Minuit, 1982, tiragem limitada.

B. DISCOGRAFIA

EM INGLÊS: *Waiting for Godot*, Columbia Master Works, nº 2, L. 238, 1956. *Mac Gowran Speaking Beckett*, Claddagh Records Ltd. Baile Atha Cliath 2, Eire, 1966.

EM FRANCÊS: *Oh! les beaux jours*, coleção "L' Avant-Scène", 33 rotações, Adès, TS 30 LA 568, 1964.

EM ALEMÃO: *Glückliche Tage*, DG, nº 43049, gesprochen von Grete Mosheim.

C. FILMOGRAFIA

FILM, direção de Alan Schneider, fotografia de Boris Kaufman, com Buster Keaton, 1964.
COMÉDIA, direção de Karmitz, Serreau, Ravel. Com Delphine Seyrig, Eleonore Hirt e Michaël Lonsdale, 1965.

II. SOBRE A OBRA

A. TESTEMUNHOS

Guggenheim (Peggy), *Confessions of an art addict*, Macmillan, 1960.
The Village Voice. Fourteen Letters. From Beckett to Schneider, Nova Iorque, 1958.
Beckett at sixty. A fetschrift, Calder and Boyars, 1967.
Bair (Deirdre), *Samuel Beckett, Biography*, Jonathan Cape, 1978. Tradução francesa pela editora Fayard, 1979.
Há atualmente um *Journal of Beckett Studies*, Calder, Londres.

B. ENSAIOS

Cohn (Ruby), *Samuel Beckett: The comic gamut*, Rutgers University Press, 1962.
Federman (R.), *Journey to chaos, Samuel Beckett's early fiction*, University of California Press, 1965.
Fletcher (J.), *The novels of Samuel Beckett*, Chatto and Windus, Londres, 1964.
Hoffman (F.), *Samuel Beckett, the language of self*, Southern Illinois University Press, 1962.
Kenner (H.), *Samuel Beckett, a critical study*, Grove Press, 1961.
Mercier (V.), *Beckett/Beckett*, Oxford University Press, Nova Iorque, 1977.
Birkenhauer (K.), *Samuel Beckett in Selbstzeugnissen und bildokumenten...*, Rowolt, 1971.
Hensel (G.), *Beckett*, Friedrich Verlag, Velber, 1968.
Mayoux (J.-J.), *Über Beckett*, Suhrkamp Verlag, 1966.
Tagliaferri (A.), *Beckett e l'iperdeterminazione letteraria*, Feltrinelli, 1967. Tradução francesa, editora Payot, 1977.
Bernal (O.), *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Gallimard, 1969.
Ehrhard (P.), *Anatomie de Samuel Beckett*, Birkhäuser Verlag, Basiléia, 1976.
Janvier (L.), *Pour Samuel Beckett*, Minuit, 1966.
Mélèse (P.), *Beckett, théâtre de tous les temps*, Seghers, 1966.
Onimus (J.), *Beckett devant Dieu*, Desclée De Brouwer, 1968.
Sherzer (D.), *Structure de la trilogie de Beckett*, Mouton, 1976.

C. ENSAIOS PARCIAIS, CAPÍTULOS

Esslin (M.), *The theater of the absurd*, Doubleday Anchor, 1961. (Edição brasileira: *O teatro do absurdo*, Zahar.)
Domenach (J.-M.), *Le retour du tragique*, Éditions du Seuil, Paris, 1967.
Kott (J.), *Shakespeare notre contemporain*, Julliard, 1962 e Marabout Université, Verviers, 1965. Tradução do polonês.
Mayoux (J.-J.), *Vivants pilliers*, Lettres Nouvelles, n.º 6, Julliard, 1960.
Pronko (L.-C.), *Le théâtre d'avant-garde*, Denoël, 1963.
Serreau (G.), *Histoire du nouveau théâtre*, coleção "Idées", Gallimard, 1966.
Adorno (Th. W.), *Noten zur literatur*, Suhrkamp Verlag, 1969.

D. ARTIGOS

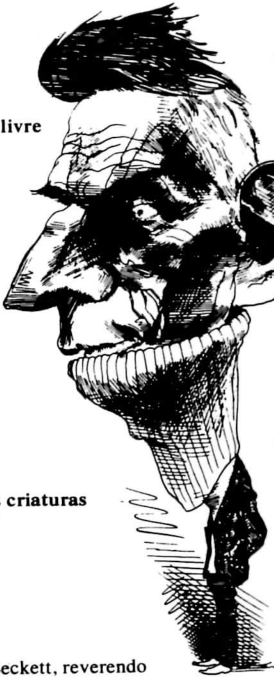
Cohn (R.), "Watt in the light of the castle", *Comparative Literature*, XIII, n.º 2, 1961.
Kern (E.), Moran-Molloy, "The hero as author", *Perspective*, XI, n.º 3, 1959.
Mercier (V.), "Samuel Beckett and the Sheela-na-gig", *Kenyon Review*, XXIII, n.º 2, 1961.
Bataille (G.), "Le silence de Molloy", *Critique*, n.º 48, 1951.
Blanchot (M.), "Où maintenant? Qui maintenant?", *La Nouvelle Revue Française*, n.º 10, 1953. Republicado em *Le livre à venir*, Gallimard, 1959.
Janvier (L.), "Le lieu du retrait de la blancheur de l'écho", *Critique*, n.º 237, 1967.
Nadeau (M.), "Samuel Beckett ou le droit au silence", *Les Temps Modernes*, n.º 75, 1952.
Pingaud (B.), "Molloy douze ans après", *Les Temps Modernes*, n.º 200, 1963. Republicado como prefácio à edição 10/18 de *Molloy*, 1963.
Robbe-Grillet (A.), "Samuel Beckett, auteur dramatique", *Critique*, n.º 69, 1953. Republicado e enriquecido em *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963, e coleção "Idées", 1964.

E. OBRAS COLETIVAS

Perspective, Special issue Samuel Beckett, XI, outono, 1959.
Modern Drama, Special issue Samuel Beckett, dezembro de 1966.
Casebook on Waiting for Godot, Grove Press, 1967.
(Estes três números especiais foram dirigidos por Ruby Cohn.)
Cahiers Renaud-Barrault, "Samuel Beckett", n.º 44, Julliard, 1963.
Lettres Modernes, Configuração crítica, Samuel Beckett, Minard, 1964.
Materialien zu Becketts Endspiel, Suhrkamp, 1968. (Contém testemunhos sobre a direção de *Final de partida*, por Beckett, em Berlim, 1967.)
Cahier de l'Herne, n.º 31, Paris, 1976. (Contém uma boa bibliografia.)

SUMÁRIO

2 **Limiar**
5 **Cronologia e percurso**
33 **Amores**
40 **Avatares**
40 **Bicicleta**
42 **Bilíngüe**
43 **Cabeça**
44 **Cálculos**
48 **Chapéu**
50 **Cidadãos**
50 **Clássicos**
58 **Contradição**
59 **Corpo**
63 **Crueldade fraterna.**
65 **Deus = X + 1**
71 **Eleutheria**
74 **Errância-discurso**
75 **ES**
76 **Escrita**
78 **Espaço-tempo**
83 **Esperança**
83 **Eu**
83 **Hipóstases**
85 **Histórias**
88 **Horas**
88 **Humor**
89 **Identidade**
90 **Imobilidade**
95 **Infâncias**
96 **Inominável**
103 **Interrogações**
105 **Invenções**
107 **Jesus**
110 **M**
112 **Mãe e nascimento**
116 **Moradias**
118 **Navio**
121 **Nomes**
122 **Oração**
123 **Pai e filho**
125 **Paisagens**
131 **Paisagem ainda**
131 **Palavra serva, palavra livre**
135 **Pedras**
136 **Pensar**
136 **Pessoa**
137 **Pessoa ainda**
137 **Posses**
140 **Queda**
142 **Reflexão**
142 **Respiração**
145 **Risos**
147 **Silêncios**
148 **Sírius**
152 **Sons**
159 **Teatro**
160 **Testemunho**
163 **Tu**
167 **Uns-outros**
167 **Vestimenta**
169 **Voz**
175 **Repertório de algumas criaturas**
178 **Bibliografia elementar**


David Lévine, *Opera Mundi.*

IMAGENS

O autor e os editores agradecem a Samuel Beckett, John Beckett, reverendo Rogers e Jérôme Lindon, por sua ajuda preciosa.

Arquivos de Samuel Beckett: ii, 6, 23, 32, 49, 52, 115. Ludovic Janvier: 7, 8, 15, 109, 115. Gelderen: páginas de guarda, 9, 120, 150/151. Calder: 4. Marin Karmitz: 144, 172/173. Arikha: 86. G. Freund: 55, 72. Roger Pic: capa, 56/57, 90, 138/139, 165. Bernand: 64. Holmès-Lebel: 81. Snark (foto Resnais): 126/127. Biblioteca Nacional/Seuil: 51.
Trabalhos fotográficos: F. Duffort.
Manuscrito de *Esperando Godot,* monólogo de Lucky, ii.
Capas 2.ª e 3.ª: Calçada do Trinity College.

Este livro, 83.º da coleção "Escritores de sempre", dirigida por Monique Nathan, foi realizado por Annie Poinsot.

Este livro foi composto nas oficinas da
MEMPHIS PRODUÇÕES GRÁFICAS LTDA.
Rua Visconde de Inhaúma, 64 — Rio de Janeiro, RJ
e impresso nas oficinas da
EDITORA VOZES LTDA.
Rua Frei Luís, 100 — Petrópolis, RJ
para a
LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA S.A.
em julho de 1988

ANO DA X BIENAL INTERNACIONAL DO LIVRO
(São Paulo, 24 de agosto a 4 de setembro)

*

Centenário da Lei Áurea
(assinada pela Princesa Isabel em 13.5.1888)

Centenário de nascimento de
Adelmar Tavares (16.2.1888 — 20.6.1963)
Agripino Grieco (15.10.1888 — 25.8.1973)
Fernando Pessoa (18.6.1888 — 30.11.1935)
Georges Bernanos (5.5.1888 — 5.7.1948)
Giuseppe Ungaretti (2.2.1888 — 1.6.1973)
Bicentenário de nascimento de
Arthur Schopenhauer (22.2.1788 — 21.9.1860)
Centenário de falecimento de
São João Bosco (15.8.1815 — 31.1.1888)
Sesquicentenário de falecimento de
José Bonifácio de Andrada e Silva (13.6.1763 — 6.4.1838)
Centenário de publicação do romance
Os Maias, de Eça de Queirós (junho de 1888)

*

23.º aniversário de fundação da Xerox do Brasil (15.6.1965)
57.º aniversário de fundação desta Casa de livros (29.11.1931)

J.O.

CÓD. JO: 02443

Qualquer livro desta Editora não encontrado nas livrarias pode ser pedido pelo reembolso postal, à LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA S.A.

Rua Marquês de Olinda, 12
22251 Rio de Janeiro
Tel.: (021) 551-0642
Telex: 21327

Rua Gomes de Carvalho, 809
04547 São Paulo
Tel.: (011) 531-9033
Telex: 22074

Rua Carijós, 244
30120 Belo Horizonte
Tel.: (031) 224-2693